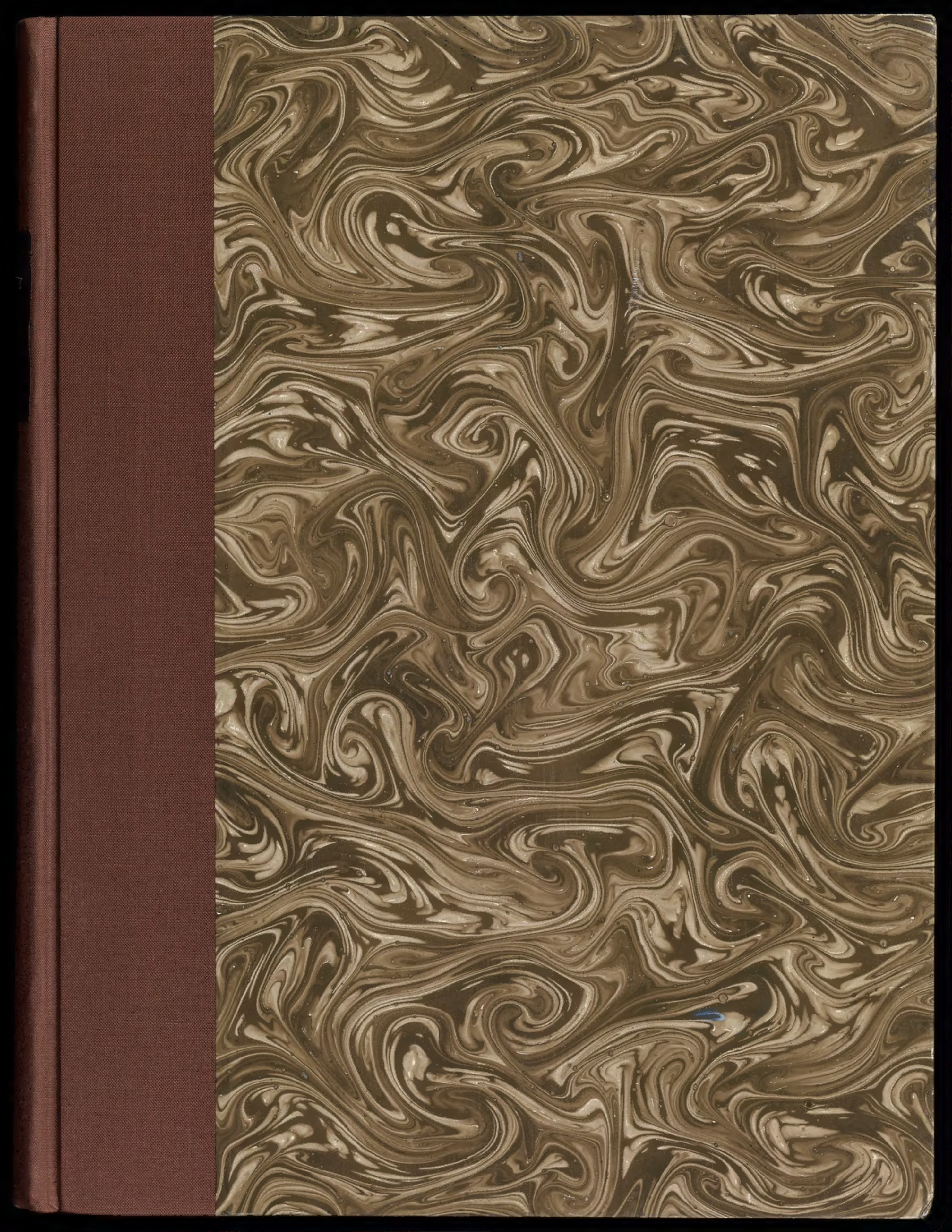


L'ŒUVRE

DE

REMBRANDT

PARIS

IMPRIMERIE DE D. JOUAUST

Rue Saint-Honoré, 338

L'ŒUVRE

DE

REMBRANDT

DÉCRIT ET COMMENTÉ

PAR

M. CHARLES BLANC

MEMBRE DE L'INSTITUT, DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS

CATALOGUE RAISONNÉ

DE TOUTES LES ESTAMPES DU MAITRE ET DE SES PEINTURES,
ORNÉ DE BOIS GRAVÉS, DE QUARANTE EAUX-FORTES DE FLAMENG,
ET DE TRENTE-CINQ HÉLIOGRAVURES D'AMAND DURAND.

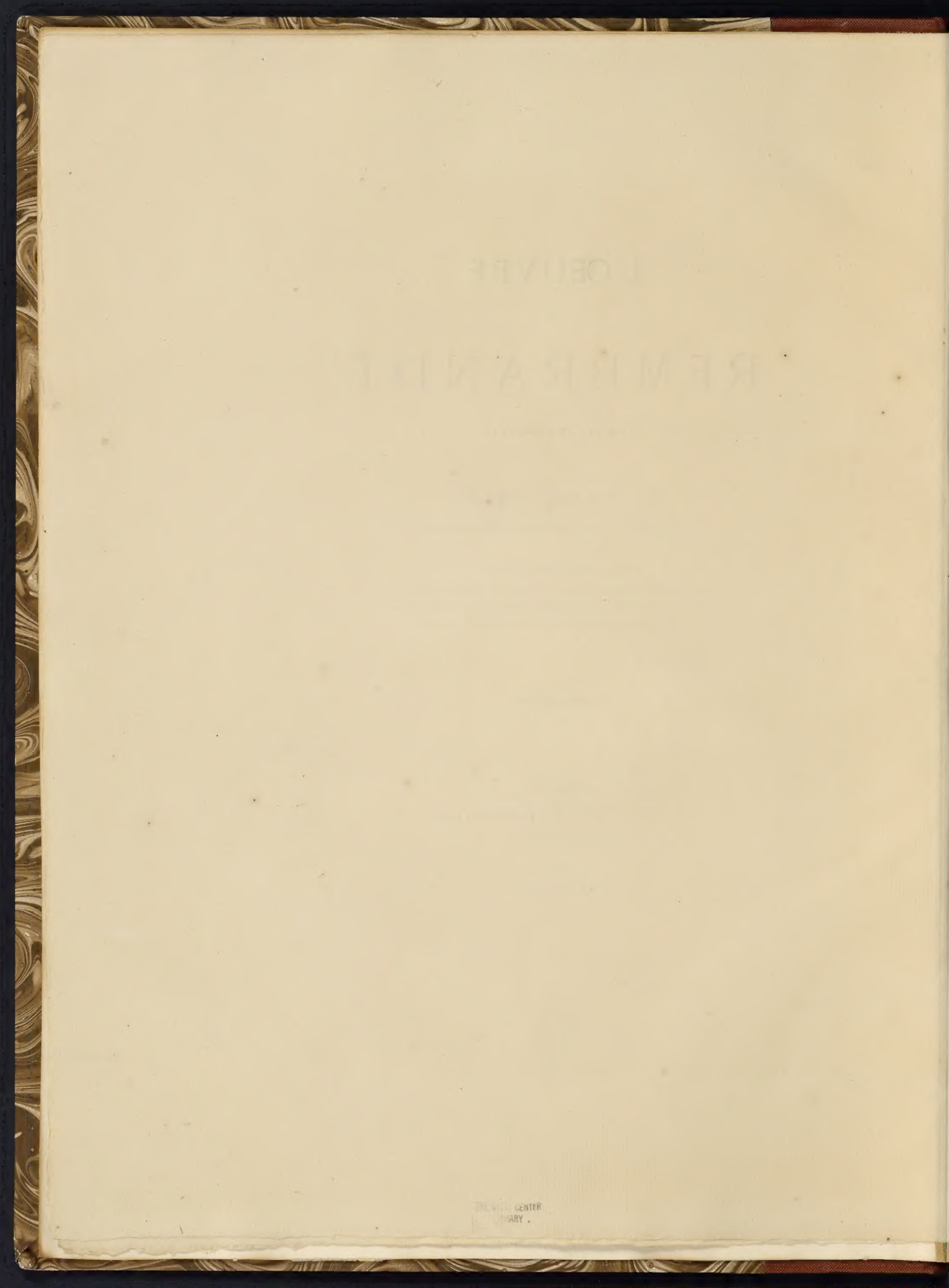
TOME SECOND

PARIS

A. LÉVY, ÉDITEUR-LIBRAIRE

21, RUE BONAPARTE, 21

1873




Rembrandt





CINQUIÈME CLASSE

PORTRAITS

PERSONNAGES CONNUS[1]

170. *Corneille Anslo.*

Le portrait de Corneille Anslo ou Ansloo, ministre anabaptiste. Il est vu de face, assis dans un fauteuil, derrière une table sur laquelle il y a un grand livre ouvert et posé sur deux autres qui sont couchés. Sa tête est couverte d'un chapeau rond à larges bords : il porte une fraise autour du cou, et sa robe est bordée de fourrure. Il tient une plume de sa main droite, laquelle est appuyée sur un livre fermé, et de la gauche il montre le livre qui est ouvert. Sur le milieu de la table il y a une écritoire. On lit sur une espèce de paravent qui a la forme d'un dossier de fauteuil, et qui se voit à la droite : *Rembrandt f.*, et au-dessous : 1641. Rare.

---

1. Pour faciliter les recherches, nous rangeons ici les portraits par ordre alphabétique, comme on l'a fait au Cabinet des Estampes de Paris.

On connaît deux états de cette estampe.

Premier état. De la plus grande rareté. On y voit, dans le bas de la planche, une marge toute blanche, le travail du graveur ne descendant pas encore aussi bas que dans les épreuves ordinaires.

Second état. La marge est couverte par la prolongation des travaux dans la partie inférieure de l'estampe. Cette seconde épreuve n'a jamais la finesse ni le brillant de la première.

On a de ce portrait une copie qui est des plus belles et des plus trompeuses qui aient été faites d'après une estampe. Salomon Savry, très-habile graveur, à qui elle est attribuée, y a réuni à une facilité de travail que l'on ne rencontre guère dans les copies une exactitude si scrupuleuse, que bien des connaisseurs très-exercés l'ont prise pour l'estampe originale. On lit au bas quatre vers hollandais, commençant par les mots : *Siet Ansloos beeltnis*, et finissant par ceux-ci : *als harder steedts verlaten.*

Cette très-belle copie est fort rare, particulièrement si l'épreuve est en son entier; car, pour mieux tromper, on a souvent coupé la marge qui contient les quatre vers hollandais. « C'est pourquoi il faut s'en méfier, dit Bartsch, et bien examiner les deux autres caractères qui la font reconnaître, et qui consistent : 1° en ce que l'espace compris entre le dossier du fauteuil sur lequel Anslo est assis et le bord gauche de la planche porte environ 18 lignes, au lieu que ce même espace n'a que 9 lignes environ dans l'estampe originale, ce qui fait que la largeur totale de la copie est de 6 pouces 7 lignes (soit 0,178 millimètres); 2° en ce que, dans la copie, le gland au bas du dossier est chargé de beaucoup de hachures qui se croisent, au lieu que ce gland n'est couvert que d'une simple taille dans l'original. »

Hauteur, 0,189, largeur, 0,150.

BARTSCH, 271. CLAUSSIN, 268. WILSON, 273.

Claussin dit avoir vu des épreuves du second état de cette planche dans lesquelles on avait essayé d'imiter la marge qui se trouve dans les épreuves du premier état, en couvrant ou essuyant à l'impression le bas de la planche. Mais Claussin s'est légèrement trompé en pensant que la supercherie avait été faite sur les épreuves; c'est sur la planche elle-même qu'on l'a commise, en grattant les travaux additionnels du second état et en les brunissant de manière à rétablir l'estampe telle qu'elle était dans le premier état. La planche ainsi remaniée est maintenant en Angleterre. Aussi en voit-on assez souvent des épreuves chez les marchands de Londres : ces épreuves, tirées sur papier de Chine très-jaune, font du reste assez bon effet, mais ne sauraient donner le change à un vrai connaisseur.

Gersaint s'est trompé, lui aussi, en donnant à ce personnage le prénom de Renier. Il a confondu Cornelis Klaas Anslo, célèbre prédicant, avec Renier Anslo, poëte hollandais, dont le portrait, peint par Govert Flinck, a été gravé par Folkema. Il existe, dans une biographie hollandaise des plus illustres prédicants de la Hollande, des vers composés par Vondel pour être mis au bas d'un portrait de Corneille Anslo, exactement copié d'après celui de Rembrandt. Les voici :

Ay Rembrant! maal Kornelis stem,
Het zichtbre deel is't minst van hem;
T' onzichtbre Kent men slechts door d'Ooren.
Wie Anslo zien wil moet hem hooren.

Ce qui signifie : « O Rembrandt! peins-nous la voix de Cornelis, car la moindre partie de cet homme est celle qui est visible; l'invisible, nous ne la connaissons que par les oreilles. Qui veut voir Anslo doit l'entendre. »

171. *Jean Asselyn.*

Le portrait de Jean Asselyn, surnommé *Krabbetje,* peintre célèbre. Il est debout, vu presque de face, à mi-corps et dirigé vers la gauche. Sa tête est garnie de longs cheveux et couverte d'un chapeau de forme pointue, à bord retroussé. Il porte un rabat en forme de collet, au-dessous duquel pendent deux glands. Il est enveloppé dans son manteau ; sa main gauche, qui tient un gant, est posée sur sa hanche ; sa main droite est appuyée sur une table où l'on voit la palette du peintre avec plusieurs livres. On lit au bas de la droite : *Rembrandt*, et au-dessous : 164..; mais ces chiffres ne sont pas nettement exprimés.

Il y a quatre états de cette planche.

Premier état. Il est extrêmement rare. On voit derrière la figure, dans le fond, un chevalet sur lequel est posé un tableau représentant un paysage avec des ruines, semblable à ceux qu'avait coutume de peindre Asselyn.

Deuxième état. Le chevalet est effacé, mais on en distingue encore quelques traces, principalement autour de l'épaule et du bras gauches.

Troisième état. Le fond est nettoyé, mais le nettoyage n'arrive pas tout à fait jusqu'au bord des contours de la figure. Assez rare.

Quatrième état. Le fond est entièrement nettoyé ; l'estampe est appauvrie.

Nota. Cet état est très-commun. Les possesseurs de la planche, qui est aujourd'hui en

Angleterre, ont fait retoucher la tête, particulièrement dans le nez et dans la joue droite, et cette retouche, lourdement exécutée, a défiguré le portrait. Ce sera, si l'on veut, un *cinquième état.*

Hauteur, 0,216, y compris une marge de 0,029, largeur, 0,166.

BARTSCH, 277 CLAUSSIN, 274. WILSON, 279.

Le mot *Ezel* en hollandais veut dire à la fois *âne* et *chevalet.* Or, dans le catalogue dressé pour la vente de la collection d'Amadé de Burgy, catalogue publié en 1775 à La Haye, et imprimé en hollandais avec la traduction française en regard, on lit à l'article du portrait d'Asselyn, dit Krabbetje : *le même avec* L'ANE *derrière lui. Extraordinairement rare.* Cette méprise du traducteur, assez comique en elle-même, donna lieu, dit-on, au siècle dernier, à une aventure plus plaisante encore. Un spéculateur allemand, ayant lu sans doute le catalogue de Burgy, ou ayant fait de son côté la même confusion de mots que le traducteur, imagina de fabriquer un premier état du portrait d'Asselyn avec une épreuve ordinaire, au moyen d'une seconde planche où il fit graver... un âne. Le brave Tudesque expédia son épreuve en Angleterre, et la fit présenter à un riche amateur, qui heureusement s'y connaissait. On juge si la supercherie fut découverte et aux dépens de qui elle fit rire. L'Anglais répondit au spéculateur, en lui renvoyant son épreuve, qu'il s'était trahi en dessinant, au lieu du chevalet, sa propre image.

Mais pour en venir à l'original de ce beau portrait, c'était un peintre charmant, un Batave que l'Italie avait séduit, et qui en avait rapporté dans sa brumeuse Hollande un rayon de ce beau soleil que notre Claude avait inventé. Sandrart nous apprend qu'Asselyn était élève d'Isaïe Van de Velde, peintre de batailles, qui florissait à La Haye [1]. Né à Amsterdam vers 1610, Asselyn fut un de ces artistes qui, au

1. Inter Amstelodamenses subdialium pictores, Hasselinus valde celebris erat, tam quoad equorum, quad aliorum animalium hominumque figuras et quoad prælia : discipulus enim fuit Jesaiæ de Velde, artificis in hoc pingendi genere qui Hagæ comitis habitabat. *Academia nobilissimæ artis pictoriæ... Norimbergæ*, 1683, in-fol.

XVIe siècle, firent le pèlerinage de Rome, comme autrefois les Croisés faisaient celui de la terre sainte. Il y avait alors à Rome une joyeuse société de peintres — on l'appelait la société *Bentivogli* — qui était en possession de baptiser d'un sobriquet tous les nouveaux venus. Cela se passait en grande cérémonie, dans un festin où l'on riait, où l'on buvait aux dépens du récipiendaire, et qu'on appelait la fête du baptême, *la festa del battesimo*, bien que l'usage de l'eau y fût interdit. Asselyn reçut le surnom de *Krabbetje* (petit crabe), à cause de la difformité de ses mains, et l'on peut observer que Rembrandt a fort bien dissimulé ce défaut en fermant une main et cachant l'autre sous la hanche, ce qui donne au modèle une attitude fière et dégagée.

Parmi les peintres illustres qui abondaient alors à Rome, Jean Asselyn en remarqua deux qui eurent tout de suite sa préférence : c'étaient Claude Lorrain et Pierre de Laër, un poëte et un bouffon. Celui-ci venait d'introduire dans le domaine de la peinture le goût de ces petits tableaux familiers qu'on appelle *bambochades;* l'autre, épris d'amour pour la solennité des campagnes romaines, lisait dans cette grande nature comme on lit dans un poëme héroïque. Chose bizarre! ce fut du mélange de ces deux génies si différents que se composa la personnalité d'Asselyn. Au milieu de ces solitudes où les ruines pendent de toutes parts, et dont le caractère auguste avait été si bien senti pour la première fois par Claude et par Nicolas Poussin, le peintre hollandais peignit, pour toutes figures, le villageois qui chasse devant lui son âne, ou le voyageur qui va passer la rivière sur un bac, suivi d'un cheval blanc chargé de ses valises. Ces beaux environs de Rome, Asselyn les parcourut en artiste, dessinant avec un soin pieux les monuments écroulés qu'on y rencontre à chaque pas, ruines élégantes, toujours décorées de verdure et couronnées de souvenirs : ici, les vestiges de la maison de Cicéron, où des arbres entiers ont pris racine; là, le temple de la Sibylle tiburtine à Tivoli, temple circulaire dont il ne reste plus que deux ou trois colonnes mutilées qui ont maintenant des fleurs au lieu d'acanthes à leur chapiteau corinthien. Asselyn n'a

rien oublié de ce qui peut embellir son paysage ou y intéresser notre érudition et nos regards. Sans intention peut-être, il arrive à des contrastes qui ont toujours de la puissance sur notre esprit, en dépit de leur classique banalité. Il peint naïvement, parce qu'il l'a vu, le muletier qui chemine en sifflant au pied de ces informes amas de pierres qui furent jadis les trophées de Marius. La grotte d'Aquafarelle, où Charles-Quint fit dresser une table; les restes de l'aqueduc de Frascati, qui amenaient l'eau dans le palais d'Auguste; l'amphithéâtre de Vespasien, si connu sous le nom de Colisée, sont autant de débris qui prêtent au paysage d'Asselyn un style que rehausse encore, par opposition, la vulgarité des figures. C'est dans le sentiment de Pierre de Laer qu'il dessine ses pâtres menant boire au Tibre leurs buffles sauvages, ses troupeaux de chèvres, ses cavales, et le paysan sabin qui passe enveloppé dans son manteau, et qui semble, en marchant vers l'horizon, reculer encore la profondeur du tableau. Mais c'est toujours l'architecture, ou plutôt ce sont toujours de nobles ruines éclairées par le soleil d'été qui font le motif principal de sa composition, et Rembrandt a parfaitement déterminé le genre où excellait son modèle, lorsqu'il a gravé sur le chevalet d'Asselyn un paysage orné de fabriques. Il n'est pas jusqu'à ce chapeau de forme élevée et pointue, si peu semblable aux chapeaux hollandais de Clément de Jonghe, d'Anslo, de Petrus Van Tol, qui ne rappelle le voyageur récemment revenu d'Italie.

On ne sait au juste en quelle année Asselyn quitta Rome, mais il est certain, d'après le témoignage de Laurent Franck, peintre d'histoire cité par Houbraken, qu'après avoir visité Venise, Asselyn se trouvait à Lyon en 1645, époque à laquelle il épousa la fille cadette de Houvart Koorman d'Anvers, dont la fille aînée était mariée au peintre Nicolas de Helt Stocade. Il est dit qu'après le mariage d'Asselyn, les deux beaux-frères revinrent en Hollande avec leurs femmes, et ce renseignement nous permet de supposer que la date, si indistinctement écrite sur la planche de Rembrandt, est 1646.

Chateaubriand a peint, sans le savoir, un tableau d'Asselyn, lorsqu'il a écrit : « Je me réfugiai dans les salles des Thermes, voisins du Pœcile, sous un figuier qui avait renversé un pan de mur en croissant. Dans un petit salon octogone, une vigne vierge perçait la voûte de l'édifice, et son gros cep lisse, rouge et tortueux montait le long d'un mur, comme un serpent. Tout autour de moi, à travers les arcades des ruines, s'ouvraient des points de vue sur la campagne romaine; des buissons de sureau remplissaient les salles désertes. Les fragments de maçonnerie étaient tapissés de feuilles de scolopendre, dont la verdure satinée se dessinait comme un travail en mosaïque sur la blancheur des marbres... Les sommités des ruines ressemblaient à des corbeilles et à des bouquets de verdure [1]. »

La lumière d'Asselyn, ordinairement adoucie par une légère vapeur, est une réverbération de celle de Claude. Ses teintes dorées et claires, quelquefois rougeâtres, ses ombres fortement reflétées, vinrent faire diversion aux paysages vert cru de Paul Bril et aux tons bleus des Breughel, d'autant qu'il revint d'Italie à peu près dans le même temps que Jean Both, Berghem, Herman Swanevelt et Karel Dujardin. Ce dernier lui ressemble, bien qu'il soit plus curieux, plus intime, et qu'il ait pénétré plus avant dans les secrets de la nature. Mais souvent leurs petites scènes d'auberge ont de l'analogie, et à voir, par exemple, la jolie estampe du *Cavalier,* gravée par Claessens d'après Asselyn, on pourrait croire que la peinture est de Karel.

Karel, Asselyn, maîtres aimables, qui avez chargé vos paysages de nous dire toutes les impressions qui émurent vos âmes naïves, vous êtes les peintres par excellence du poëte voyageur; vous devez être chers à tous ceux qui ont laissé par les chemins une partie de leur jeunesse et de leur cœur. Mieux encore que leurs souvenirs, vos toiles, chaudes de soleil, les reporteront aux montagnes de la Savoie, au pied des Alpes, sur le flanc des Apennins. Ils croiront encore entendre le

1. Voyez sa lettre à M. de Fontanes.

chant du muletier. Ils reconnaîtront la vieille tour en ruine qu'on leur montrait au loin comme marquant la place où fut le camp d'Annibal; ils diront : « Voici le hameau où nous trouvâmes un abri contre la chaleur du jour; voilà le pont qui nous conduisit au monastère hospitalier, et par ce sentier nous arriverions au sommet d'un de ces coteaux d'où l'on découvre la douce Italie! »

172. *Éphraïm Bonus,* dit *le Juif à la rampe.*

Le portrait d'Éphraïm Bonus, médecin juif. Il est dirigé vers la droite d'où vient le jour. Sa tête est vue de face et garnie d'une barbe à la juive; il est couvert d'un chapeau haut de forme, à bords rabattus. Il a la main droite posée sur le pilastre de la rampe d'un escalier; il porte sur l'épaule gauche un manteau court sous lequel le bras et la main sont cachés. Il y a au bas de la gravure une marge. Le nom de Rembrandt et l'année se trouvent au bas du coin de la droite, mais on les distingue avec peine. L'année paraît être 1647.

On connaît deux états de ce morceau.

Premier état. La main, moins travaillée, laisse voir un blanc au-dessus et à gauche du petit doigt, sur le gras de la chair. La bague est tellement chargée de barbes qu'elle en est noire. L'ombre portée de la main n'est pas prolongée jusqu'au pilastre de la rampe. Les tailles verticales de la rampe sont inachevées et n'arrivent pas jusqu'aux balustres. Le premier balustre à gauche est presque entièrement blanc, n'ayant quelques tailles horizontales que sur la droite. Les deux traits qui forment le contour supérieur de l'ove n'y sont pas encore, et le contour inférieur n'est marqué que par deux traits sans ombre. Le second balustre à gauche n'a que trois contre-tailles dans son ove et n'a que trois contre-tailles dans la partie droite du fût Les cannelures du pilastre ne sont pas encore ombrées par des entre-tailles. L'épaisseur du pilastre est entièrement blanche. La doublure en velours du manteau qui pend, sur la droite, laisse voir un clair vif le long du contour. Presque unique.

Second état. Le blanc dans le gras de la main a disparu. L'ombre de la main descend jusqu'au pilastre, et les contre tailles qui forment cette ombre et qui n'allaient pas plus loin que le balustre adossé vont jusqu'au second balustre. Les tailles de la rampe sont prolongées jusqu'aux chapiteaux. Le premier balustre à gauche est ombré le long du bord de la planche et achevé dans son ove. Le second balustre a des contre-tailles verticales dans toute sa longueur des deux côtés du clair. Les cannelures du pilastre sont ombrées par des entre-tailles longitudinales. Le clair du manteau est éteint par des tailles fines, presque verticales. Rare.

Hauteur, y compris la marge qui est de 31 centimètres environ, 0,235; largeur, 0 177

BARTSCH, 278. CLAUSSIN, 275. WILSON, 280.

Ce portrait est un des plus beaux et des plus fameux de l'œuvre de Rembrandt. Sa rareté en augmente encore le prix. Il n'en existe que trois épreuves connues du premier état, dites *à la bague noire :* celle du Musée d'Amsterdam, celle du Bristish Museum, qui a coûté 1,650 florins, et celle qui appartient à M. Holford, à Londres. On connaît le nom de l'original par tradition et par un autre portrait du même personnage que Livens a gravé. Portugais de naissance, Éphraïm Bonus vint s'établir à Amsterdam dans la première moitié du XVII[e] siècle, et il y exerca la médecine; en 1651 il y obtint le droit de bourgeoisie. M. Scheltema, dans le livre qu'il a publié en hollandais[1] sur Rembrandt, ne veut pas que l'on confonde Éphraïm Bonus avec le médecin juif qui fut appelé auprès du prince Maurice, lors de sa dernière maladie, en 1625, quand tous les autres médecins l'avaient abandonné. Celui ci s'appelait Joseph Bonus, « et peut-être bien, dit M. Scheltema, était il le père d'Éphraïm ».

J'ai vu chez M. Six, à Amsterdam, parmi les magnifiques tableaux de sa galerie, un excellent portrait de ce même Éphraïm Bonus par Rembrandt. Il est peint à l'huile dans le même costume, dans la même pose, pas plus grand que la gravure, et néanmoins largement touché, d'un pinceau gras, vif et spirituel. Eh bien, chose étrange! il n'y a pas moins de couleur dans l'estampe que dans la peinture, et, si j'avais à choisir, j'aimerais mieux peut-être une belle épreuve de la planche.

Wilson, dans son catalogue[2], fait en passant, au sujet de ce portrait de Bonus, une observation remarquable. « Il semble, dit-il, réfléchir sur la maladie d'un de ses clients, *as if deliberating on the case of a patient.* » On dirait, en effet, qu'il délibère s'il ne remontera pas l'escalier. C'est le propre des portraits de Rembrandt de donner à penser, par cela seul qu'ils paraissent penser eux-mêmes. Non-seulement ce

1. Rembrand. Redevoering over het leven en de verdiensten van Rembrand van Rijn, met een menighte geschiedkundige bijlagen meerendeels uit echte bronnen geput. *Amsterdam*, *P. N. Van Kampen*, 1853.
2. A descriptive catalogue of the prints of Rembrandt, by an amateur. *London*, 1836.

sont des merveilles de clair-obscur, de touche et de modelé; mais la nationalité de l'homme, sa condition, son tempérament, sa physionomie morale, tout se découvre au premier aspect dans ses portraits. Et lui, qui pour le choix des costumes est si capricieux quand il traite l'histoire, il cesse de l'être dès qu'il se trouve en présence d'une personnalité quelconque. Ministre, médecin, bourgmestre, peintre, orfévre ou savant, chacun des modèles de Rembrandt est caractérisé tout d'abord par l'ajustement et par des accessoires dont pas un n'est inutile; ensuite l'âme devient visible dans leurs traits; les habitudes de l'esprit, les sentiments les plus intimes se trahissent aux moindres plis de la peau, à l'attendrissement des paupières, à l'indicible expression du regard; et c'est par là surtout que ses portraits sont si vivants. La flamme intérieure qui les éclaire les rend plus lumineux encore que le rayon de soleil dont le maître s'est fait un pinceau. Rembrandt exprime la vie par la pensée, et les personnages de son tableau peuvent dire comme le philosophe : *Je pense, donc je vis.*

173. *Jacob Cats.*

Un vieillard très-ridé, vu de face et à mi-corps. Sa tête est couverte d'une calotte sous laquelle on voit sortir une mèche de cheveux au haut de son large front. Il porte une moustache rare. Son corps, dirigé vers la gauche, est couvert d'une robe fourrée, pardessus laquelle est une chaîne d'où pend une médaille. Le fond n'est entièrement clair que dans le haut de la droite. On lit au-dessus de la tête : *Rembrandt Rhenetus*, et plus bas : 1635.

Le mot que Bartsch a lu *Venetüs* n'est pas très-lisible, et nous croyons qu'il faut lire *Rhenetus*, c'est-à-dire du Rhin.

Hauteur, 0,150; largeur, 0,123.

BARTSCH, 286. CLAUSSIN, 283. WILSON, 288.

Gersaint et Bartsch ont appelé ce portrait *Téte orientale*, mais il est certain que c'est le portrait de Jacob Cats, qui fut le précepteur du prince d'Orange, comme le prouve un tableau de Govert Flinck,

gravé par Schmidt, de Berlin, où l'on voit ce même personnage donnant des leçons au jeune Guillaume II, prince d'Orange[1]. Et de toute la série des portraits de Rembrandt, il n'en est peut-être pas de plus intéressant que celui-ci.

C'est un des noms les plus populaires de la Hollande que celui de Jacob Cats. Poëte, administrateur, diplomate, mêlé à toutes les affaires de son temps, Cats eut une grande renommée sa vie durant; il entendit ses vers répétés par tous les Hollandais; il fut le chansonnier en vogue, le littérateur classique de son pays. Mais, comme il arrive presque toujours, on se vengea de l'admiration qu'il avait inspirée, et, lui mort, son nom fut pendant quelque temps oublié ou traité avec un injuste dédain : changement qui s'explique assez par l'inconstance du goût public et par l'inévitable fatigue que produit une littérature, quand elle affecte des formes arrêtées et prévues. On a pu dire de Cats que c'était le La Fontaine de la Hollande, et il est certain qu'il eut beaucoup de l'ingénuité de notre fabuliste. Or, si on se lasse parfois de la naïveté, on y revient aisément. Cats fut remis en honneur au siècle dernier par une réimpression générale de ses ouvrages; d'éminents critiques, et entre autres l'Addison hollandais, Van Effen, prirent sa défense et lui ramenèrent l'opinion; mais cette fois ce fut pour toujours. Le peuple, en Hollande, dit : « le père Cats » (*Vader Cats*), et, en effet, il y a dans cet écrivain une sorte de bonhomie paterne qui caractérise la vieillesse aimable et enjouée.

Jacob Cats n'a jamais écrit que sous la forme emblématique. Les

---

1. Le personnage que Flinck a représenté dans le tableau gravé par George-Frédéric Schmidt est exactement le même que celui connu sous le nom de *Tête orientale* dans l'œuvre de Rembrandt (on le retrouve aussi dans l'œuvre de Livens). Il n'y a de différence que dans le dessin des deux peintres : la tête que Rembrandt a énergiquement accentuée est accusée plus mollement par Flinck et d'un dessin plus rond ; à cela près, l'identité est frappante. Or, on lit au bas de l'estampe gravée par Schmidt : *le prince d'Orange Guillaume second, auquel Cats explique un trait de l'histoire de ses ancêtres.* Je dois avouer cependant qu'un portrait de Jacob Cats, peint à la même époque, justement en 1635, par Mirevelt, et gravé par Deff, diffère beaucoup de celui qui nous occupe, notamment par l'âge apparent du personnage. Y a-t-il eu deux Jacob Cats? Cela est certain d'après le *Dictionnaire biographique* de Hoogstraten.

pensées les plus simples, les plus connues, il les exprime par symboles, et souvent il les relève ainsi de leur vulgarité même. Quelquefois il se sert d'images empruntées aux usages de la vie, pour rappeler des idées subtiles, donnant ainsi une forme commune à des pensées délicates, aussi volontiers qu'il prête une forme délicate à des pensées communes. Veut-il parler d'amour, veut-il donner des conseils à la puberté, — et c'est là son sujet favori,—il n'est sorte de comparaison qu'il ne cherche et ne trouve. Tantôt la jeune fille nubile est comparée à une montre de prix, qui marque les heures au commandement silencieux de l'amour, *indice, non sonitu;* et ici l'auteur se plaît à peindre en distiques faciles, harmonieux et brûlants la muette éloquence d'une vierge dont toute la personne est une prière, ses yeux humides, ses lèvres enflées, ses paupières de rose.

Ora petunt, roseæque genæ, tumidæque papillæ;
Solvitur in tacitas tota puella preces[1].

Tantôt elle est symbolisée par un oignon qu'une femme donne à un jeune homme, en faisant mine de lui dire : *Nuda movet lacrymas, vestitam impune videbis*[2], ce qui signifie : « Tu peux jouer impunément avec cet oignon ainsi revêtu de sa pelure; mais, si tu le déshabilles, il te fera pleurer. » Bien que les avertissements du poëte soient en général des plus chastes, il s'y glisse parfois une intention équivoque, et le naïf La Fontaine des *fables* devient alors le malicieux La Fontaine des *contes*. Ailleurs, il apprend aux novices en amour la douceur du fruit défendu, et que les amants, comme le chasseur, ne poursuivent que ce qui fuit. Les baisers qu'on dérobe sont les plus savoureux.

Basia luctanti rapta dedisse juvat.

---

1. *Jacobi Catzii J.-C. Monita amoris virginei, sive Officium puellarum in castis amoribus emblemate expressum.* Amsterdam, sans date.

2. V. les *Emblèmes touchant les amours et les mœurs* dans le *Silenus Alcibiadis sive Proteus, humanæ vitæ ideam, emblemate trifariam variato, oculis subjiciens*, avec cette épigraphe : *Deus nobis hæc otia fecit.* Amsterdam, 1618.

Nos poëtes, nos moralistes, nos philosophes, Ronsard, Montaigne en particulier, sont mis à contribution, ainsi qu'Ovide, Virgile et Horace; leurs pensées, retournées de cent manières et toujours présentées sous la forme emblématique, servent de thème à des vers hollandais, traduits en distiques latins, lesquels distiques sont eux-mêmes travestis en rimes gauloises tout à fait barbares, et sont illustrés par d'assez jolies gravures, naïves et rudes comme le texte. Ces planches, de forme ronde, ne sont pas du reste ce qu'il y a de moins remarquable dans ces ouvrages symboliques, d'autant qu'à l'inverse de la plupart des livres, ceux-ci présentent un texte expliqué par des gravures, au lieu que les gravures sont le plus souvent expliquées par le texte. Gravées par Schillemans sur les dessins d'A. van Venne, ces illustrations, d'un style d'ailleurs assez lourd, me rappellent le goût d'Otto Venius, qui fut le maître de Rubens.

Cats a vécu quatre-vingt-trois ans. Né à Brouwershaven en 1577, il mourut en 1660 à sa campagne de Zorgvliet, sur la route de La Haye à la mer. Il avait cinquante-huit ans lorsque son portrait fut gravé par Rembrandt. Il était alors décoré de l'ordre de Saint-George, qu'il rapporta de sa première ambassade en Angleterre, où il fut envoyé en 1627. Il fut grand pensionnaire de Hollande (*Raadpensionaris*) de 1636 à 1651, époque à laquelle on le renvoya comme plénipotentiaire à Londres.

Hooft, Vondel et Cats ont eu la gloire de fixer la langue hollandaise et de l'assouplir à la poésie. Celle de Cats est presque toujours emblématique, et son recueil se compose d'allégories, de chansons, d'idylles, de proverbes et de fables. L'amour, qui joua un grand rôle dans la vie de Cats, fut aussi le thème favori de sa pensée et de ses vers. Il consacra tout un poëme, son *Officium puellarum*, à la virginité, et l'on peut voir que le plaisir d'y parler de l'amour fut un des mobiles de son imagination et de sa plume. Parfois, nous l'avons dit, on croit sentir parmi ces moralités comme une pointe de malice, particulièrement lorsqu'il revient sur cette idée que rien n'est plus difficile à entretenir que le feu

de Vesta. C'est avec une ironie charmante qu'il cite gravement, pour l'appliquer aux jeunes filles, le mot de Tacite sur les peuples, qu'ils ne peuvent supporter ni une liberté entière, ni une entière servitude : *Nec totam servitutem pati possunt, nec totam libertatem.*

174. *Petit portrait de Lieven Coppenol.*

Pièce dite : *Le Petit Coppenol.*

Le portrait de Coppenol, maître écrivain fameux. On l'appelle le petit Coppenol pour qu'il ne soit pas confondu avec le portrait suivant du même personnage, qui est dans de plus grandes dimensions. Le modèle est vu ici jusqu'aux genoux, assis dans un fauteuil, devant une table. Il a les cheveux courts et une petite moustache, sans barbe. Sa tête, couverte d'une calotte, est vue de face, et son corps est dirigé vers la gauche. Il tient une plume de la main droite et il vient de tracer un C au haut d'une feuille de papier blanc sur laquelle est posée sa main gauche. Sur la table est placé un flambeau allumé qui éclaire tout le sujet. Derrière Coppenol, à droite, paraît un jeune garçon, vu presque de profil, qui regarde la page blanche et qui, de la main droite, tient son chapeau sur sa poitrine. Au-dessus de la table est une fenêtre au coin de laquelle pendent deux équerres et un compas.

Ce portrait est rare ; on en distingue cinq états :

Premier état. De la plus grande rareté. On n'y voit encore ni compas, ni équerre ; la partie gauche du chandelier est seulement au trait, et il n'y a pas d'ombre au-dessous de la bobèche. Les barbes de la plume sont blanches et plus courtes, et ne sont pas arrêtées par un trait d'ombre. Vers le haut de la planche, à droite, on remarque une fenêtre fermée, ayant la forme d'un œil-de-bœuf, mais très-peu distincte.

Nota. Wilson fait mention d'une épreuve de ce premier état qu'il a possédée. Il l'avait achetée 91 liv. sterl. (2,275 fr.) à la vente de sir Thomas Baring, en 1831. Cette épreuve, sur papier du Japon, provenait de la vente Barnard, où elle avait été vendue cinq guinées en 1798. Elle avait été imprimée par Rembrandt lui-même ; l'encre d'impression avait été laissée à dessein sur certaines parties, qui autrement eussent été claires, et le visage du jeune garçon qui est derrière Coppenol était dans l'ombre. L'effet de cette épreuve, dit Wilson, est de la plus grande beauté.

Deuxième état. Extrêmement rare. Les équerres et le compas sont ajoutés au coin de la fenêtre. L'œil-de-bœuf est très-distinct.

Troisième état. On n'y voit plus l'œil-de-bœuf, mais sur le haut du mur, du même côté, est un tableau cintré, à volets, qui représente Jésus crucifié et les trois Maries au pied de la croix. Sur le volet de la gauche sont indiquées quelques fabriques ; mais le sujet exprimé sur le volet de droite ne se distingue pas. Les épreuves de cet état sont encore fort rares.

Quatrième état. Il n'y a ni l'œil-de-bœuf, ni le tableau, mais ce côté de la planche est couvert de hachures brutales qui laissent voir les traces du tableau effacé. L'ombre portée de la main gauche a été reprise au burin en tailles horizontales. L'ombre de l'équerre est également fortifiée par une nouvelle taille diagonale au burin.

Cinquième état. L'œil-de-bœuf est rétabli. Le mur est chargé d'une ombre noire. On y remarque les derniers vestiges du tableau effacé qui forment comme des moulures. Les figures sont plus travaillées. Le montant de la chaise, contre le bord droit, a été renforcé par des tailles verticales, non interrompues.

Nota. Il existe une copie du petit Coppenol par Basan.

Hauteur, 0,259, y compris la marge du bas, qui est de 22 millimètres; largeur, 0,189
BARTSCH, 282. CLAUSSIN, 279. WILSON, 284.

Lieven Van Coppenol dut être un des plus intimes amis de Rembrandt, car le grand peintre fit quatre fois au moins le portrait du célèbre calligraphe. Deux fois il le peignit, et il le grava deux fois. L'un des portraits peints, qui faisaient partie autrefois de la galerie de Lucien Bonaparte, est aujourd'hui dans la riche collection de lord Ashburton, à Londres. Coppenol y est représenté tenant à la main une feuille de papier. C'est une des plus belles peintures du maître. L'autre tableau, apporté en France à la suite de nos victoires en 1806, et remporté en 1815, est aussi un morceau de prix. Voici la description qu'en donnent les auteurs du Musée Filhol : « Coppenol est assis devant un bureau, sur lequel sont des livres et des papiers; il est vu presque de face; il est vêtu de noir, et il porte au cou une fraise plissée, mais non empesée; il est occupé à tailler une plume et semble écouter une personne qui lui parle; il paraît avoir dans ce portrait environ cinquante ans... » « J'ai connu (ajoute l'auteur du texte) l'un des descendants de Lieven « Van Coppenol. C'était un vieillard plus que septuagénaire; il avait « une femme à peu près du même âge que lui. L'un et l'autre tiraient « grande vanité d'avoir eu leur aïeul peint par un aussi célèbre artiste; « c'était pour eux un titre de noblesse qu'ils avaient soin de relever toutes « les fois que l'occasion s'en présentait. Il était surtout curieux de les « écouter lorsqu'ils essayaient d'assimiler le talent de leur grand-père « à celui du peintre dont il fut l'ami. Il ne dépendait pas d'eux que la « profession de maître d'écriture ne fut mise au pair avec celle de l'ar-

« tiste. Quand la conversation tombait sur la peinture, souvent le mari « entreprenait l'histoire de Rembrandt, que la femme interrompait « aussitôt pour celle de Coppenol. Rien n'était plus plaisant que de les « entendre lorsqu'ils voulaient venger la mémoire de Rembrandt du « reproche qu'on lui a fait d'avoir préféré la société du peuple à celle de « personnages plus relevés; ils criaient alors à la calomnie, et citaient « en témoignage de son goût pour la bonne compagnie l'honneur qu'il « avait eu d'être admis dans la familiarité de Coppenol.

« Ils avaient une ancienne épreuve de la gravure de Rembrandt, *le « grand Coppenol,* qu'ils conservaient comme une relique. Elle était « si enfumée qu'à peine pouvait-on en distinguer les traits. L'estampe « était encadrée dans une grande et large bordure d'ébène, disaient- « ils, mais qui n'était que du bois ordinaire, verni en noir... Ils répé- « taient souvent : C'était un bel homme que Lieven Van Coppenol : sa « figure a fait produire à Rembrandt un chef-d'œuvre. » Ces braves « gens étaient dignes du pinceau de Molière. »

Il est à propos de rappeler ici que la calligraphie était un art très-estimé chez les Hollandais. Les amateurs savent que le grand peintre de marines Ludolf Bakhuizen enseignait l'écriture aux enfants des riches bourgeois d'Amsterdam, et qu'il continua de pratiquer cet enseignement lorsqu'il eut acquis dans la peinture un nom illustre. M. Frédérik Müller, dans son précieux *Catalogue de sept mille portraits néerlandais..., Amsterdam,* 1853, nous donne une liste, sans doute à peu près complète, des fameux calligraphes de la Hollande qui eurent l'honneur d'être peints ou gravés. Nous y voyons Ludolf Bakhuizen, Nicolas Bodding, T. Bleuet, J. de La Chambre, dont le portrait a été si bien gravé par Suyderhoef, P. de Sambix et M. Strick, qui furent gravés par W. Delff, et qui avaient été peints sans doute par Michel Mirevelt, son beau-père; Jacques Gadelle, D. Roland, Jean Van de Velde, qui fut aussi un poëte distingué et un graveur célèbre, et C. Boissens. Quant à Coppenol, les amateurs n'ignorent pas que son portrait a été encore dessiné et gravé par Corneille Visscher.

175. *Grand portrait de Lieven Coppenol.*

Pièce dite : *Le Grand Coppenol.*

Le portrait du même personnage. On appelle cette estampe *le grand Coppenol* pour la distinguer du portrait qui précède. La tête du calligraphe est vue presque de face, couverte d'une petite calotte et garnie de cheveux blancs et courts. Il porte de petites moustaches, mais pas de barbe. Il est dirigé vers la droite et assis devant une table. A son cou pend un grand rabat plat et uni dont la ganse n'est point attachée. Il est vêtu d'une espèce de soutane à petits boutons, et il a des manchettes ouvertes. Des deux mains il tient un papier blanc, et il a une plume entre les doigts de sa main droite.

Ce morceau est rare. On en compte également cinq états :

Premier état. De la dernière rareté. Le fond est blanc, à l'exception d'une colonne placée à gauche, derrière le personnage et montant jusqu'au haut de la planche. Cette colonne est ombrée d'une simple taille jusqu'au milieu de sa hauteur; la manche droite est blanche.

On ne connaît que deux épreuves de cet état : l'une est au Cabinet des estampes de Paris, l'autre se trouvait dans la collection Verstolk de Soelen; elle a été vendue à Amsterdam, en 1847, et adjugée au prix de 1,250 florins.

Deuxième état. Le fond est encore blanc; mais la manche, qui était claire dans le premier état, est ombrée ici d'une simple taille, et les travaux sur la colonne dépassent les trois quarts de sa hauteur. Cette épreuve est rarissime.

Troisième état. Très-rare. Le fond est couvert de tailles, et, au lieu de colonne, on y voit un large rideau qui touche presque aux extrémités des deux côtés; l'habit est plus travaillé, particulièrement au bras gauche. La manche a reçu des tailles horizontales.

Quatrième état. Il est encore rare. Le fond est plus rembruni, les plis du rideau sont plus marqués, et les manches sont couvertes de nouvelles tailles; mais ce qui paraissait être du velours n'est plus que du drap.

Cinquième état. La planche est coupée et réduite aux dimensions de 157 millimètres de hauteur sur 132, de telle sorte qu'on ne voit plus que la tête du personnage et le haut de sa poitrine.

Nota. Il y a une froide copie de cette estampe dans toute sa grandeur; elle est de Basan ou de ses élèves.

Hauteur de la planche entière, 0,335 ; largeur, 0,281.

BARTSCH, 283. CLAUSSIN, 280. WILSON, 285.

Il faut en convenir, les deux portraits de Coppenol ne sont pas au nombre des bons ouvrages de Rembrandt. La tête du grand Coppenol

est seule bien traitée; elle est vivante, et l'on conçoit que les possesseurs du cuivre, trouvant la gravure lourde et sans esprit dans tout le reste de la planche, l'aient coupée, pour ne conserver que la tête. Au surplus, il est très-rare qu'on ait jamais réussi à l'eau-forte des portraits d'une pareille dimension. De grandes plaques de noir obtenues par un travail rude et griffonné ne sauraient satisfaire les yeux, et, dans ce cas, l'élégance du burin, le choix et la variété des travaux, sont indispensables pour intéresser le regard.

Bien que l'estampe du *grand Coppenol* ne soit point datée, il est pour nous certain qu'elle fut gravée en 1661, dans la même année que la *Femme à la flèche;* car il existe au Musée d'Amsterdam une épreuve du troisième état, au bas de laquelle on lit des vers hollandais écrits en calligraphie de la main de Coppenol, sur une marge laissée au bas du papier, avec la mention : *Lieven Van Coppenol scripsit anno* 1661. *Ætatis suæ* 62. Voici cette inscription :

Op de afbeeldinge van Mr Lieven van Coppenol Fœnix schrijver van zynen tijdt.
Dit's Coppenol die Wonderlijcke schrijver
Van Rembrants hant : wiens oude vuyst, en ijver
Loopt al wat schrijft om kunst zoo wijt verbij
Als't snelsts vaerting't loomste in't zeijlrijcke IJ.
S. H. Advo[t].

Ce qui veut dire : « Voici, de la main de Rembrandt, le portrait de Lieven Van Coppenol, le phénix des maîtres écrivains de son temps. Sa vieille main manie encore la plume avec intelligence. Il passe tous les calligraphes, comme le vaisseau le plus rapide devance les autres sur l'Y. »

176. *Abraham Frans.*

Portrait d'Abraham Frans ou Franssen, marchand d'estampes et amateur. Il est assis devant une table, qui est sur la droite, dans un fauteuil placé au bas d'une fenêtre à travers laquelle on aperçoit un paysage. Il regarde une estampe qu'il tient de sa main droite par en haut, et de l'autre par en bas. Sur la table, on remarque un portefeuille ouvert, une tête de mort, deux vases et un magot de la Chine. Dans le fond, est suspendu

à la muraille un petit tableau cintré, garni de deux volets, autrement dit un triptyque. Ce tableau représente, dans le milieu, un crucifiement. De chaque côté sont deux autres peintures également cintrées : celle de droite est un paysage, le sujet de l'autre est caché par la tête et l'épaule de Frans.

Cette planche est très-chargée de travaux. Il en existe, non pas six, mais au moins huit états :

Premier état. On ne voit pas encore de paysage à travers la croisée, mais il y a un rideau retroussé dont le pan couvre l'un des volets du tableau. Le personnage n'est pas assis dans un fauteuil, mais sur un tabouret qu'on ne voit point, ou sur un banc. Sa jambe gauche s'étend jusqu'au coin droit de la planche. Ses cheveux sont clairs.

Deuxième état. Le rideau demeure tel que dans l'épreuve précédente ; il n'y a pas non plus de paysage, mais le tabouret est devenu un fauteuil.

Troisième état. Le rideau est enlevé. On voit indistinctement, sur la table, deux vases près du magot chinois. La chevelure est encore claire; il n'y a pas encore de paysage. La main droite paraît tenir une estampe, mais qui diffère de celle qu'on voit dans les états suivants.

Les épreuves de ces trois états sont d'une extrême rareté. Elles manquent au Cabinet des estampes de Paris.

Quatrième état. La chevelure est toujours claire; mais on aperçoit un paysage à travers la croisée. Derrière la tête de Frans on remarque un petit tableau accroché au mur sans anneau, et dont le cadre est du même ton que le reste. Une figure paraît dessinée sur l'estampe que regarde l'amateur.

Cinquième état. Le cadre du triptyque présente des ornements mieux définis, comme des oves. Le petit cadre placé derrière la tête de Frans a été éclairci avec le brunissoir, et se détache en clair sur le tableau; on y remarque un anneau qui sert à l'accrocher. Le pied du fauteuil a été élargi et éclairci. Un chapeau rond qui se confondait avec le fond dans les épreuves précédentes s'en détache maintenant par un nouveau clair sur le bord du devant. La chevelure est encore légère.

Sixième état. Les cheveux sont très-crépus et très-noirs. On ne voit plus de figure sur l'estampe que tient l'amateur. Le cadre placé derrière la tête ne s'enlève plus en clair. Les pieds du fauteuil sont redevenus noirs, et les deux barreaux inférieurs ne se rejoignent plus.

Septième état. L'ombre que projette le personnage est grattée, ainsi que le fond au-dessus du triptyque.

Huitième état. L'ombre est rétablie par des travaux durs. L'estampe que tient l'amateur est retouchée entièrement et très-grossièrement. On remarque sur les arbres du paysage des tailles horizontales assez régulières, au lieu de traits légers et irréguliers faiblement donnés à la pointe sèche.

Nota. La planche étant encore dans le commerce, il n'y a pas lieu de décrire les variations que les possesseurs du cuivre peuvent lui faire subir chaque jour. Les états précédents sont constatés sur des épreuves anciennes.

Hauteur, 0,157; largeur, 0,207.

BARTSCH, 273. CLAUSSIN, 270. WILSON, 275.

Le portrait d'Abraham Frans n'est pas non plus une des belles estampes du maître. On y sent, même dans les premières épreuves, la fatigue d'un artiste qui travaille sans verve et qui est mal disposé. Je suppose que le peintre aura gravé ce portrait, comme celui de Coppenol, vers l'année 1661, ou même plus tard, c'est-à-dire dans ce temps malheureux où Rembrandt, exproprié, ruiné, séparé de ses portefeuilles, qu'on avait saisis et vendus, n'avait plus de cœur à rien. A partir de cette époque, en effet, on ne voit plus aucune estampe de sa main; aucune du moins ne porte une date postérieure à 1661. Abraham Frans ayant servi de caution à Rembrandt lorsque celui-ci dut rendre ses comptes à son fils Titus (ainsi qu'il appert de la quittance signée par Titus le 5 novembre 1665), il est probable que Rembrandt, pour témoigner sa gratitude à Frans, lui fit son portrait, mais put avoir quelques moments de découragement et de défaillance dans un temps où il n'était plus en veine. C'est là ce qui expliquerait pourquoi cette estampe est inférieure au reste de l'œuvre, ainsi que la *Femme à la flèche* et le *grand Coppenol*, que nous savons positivement avoir été gravés en 1661.

177. *Guillaume II enfant.*

Un jeune garçon de quatorze à quinze ans, vu à mi-corps. Il est tourné vers la gauche. Sa tête est presque de profil et garnie de cheveux pendants, épais et peu frisés. Il porte au cou un grand rabat de dentelle, et il est vêtu d'un habit à larges manches qui est boutonné par devant et serré par une ceinture. On lit dans le haut, vers la gauche, *Rembrandt, f.*, 1641. Le dernier chiffre est faiblement exprimé.

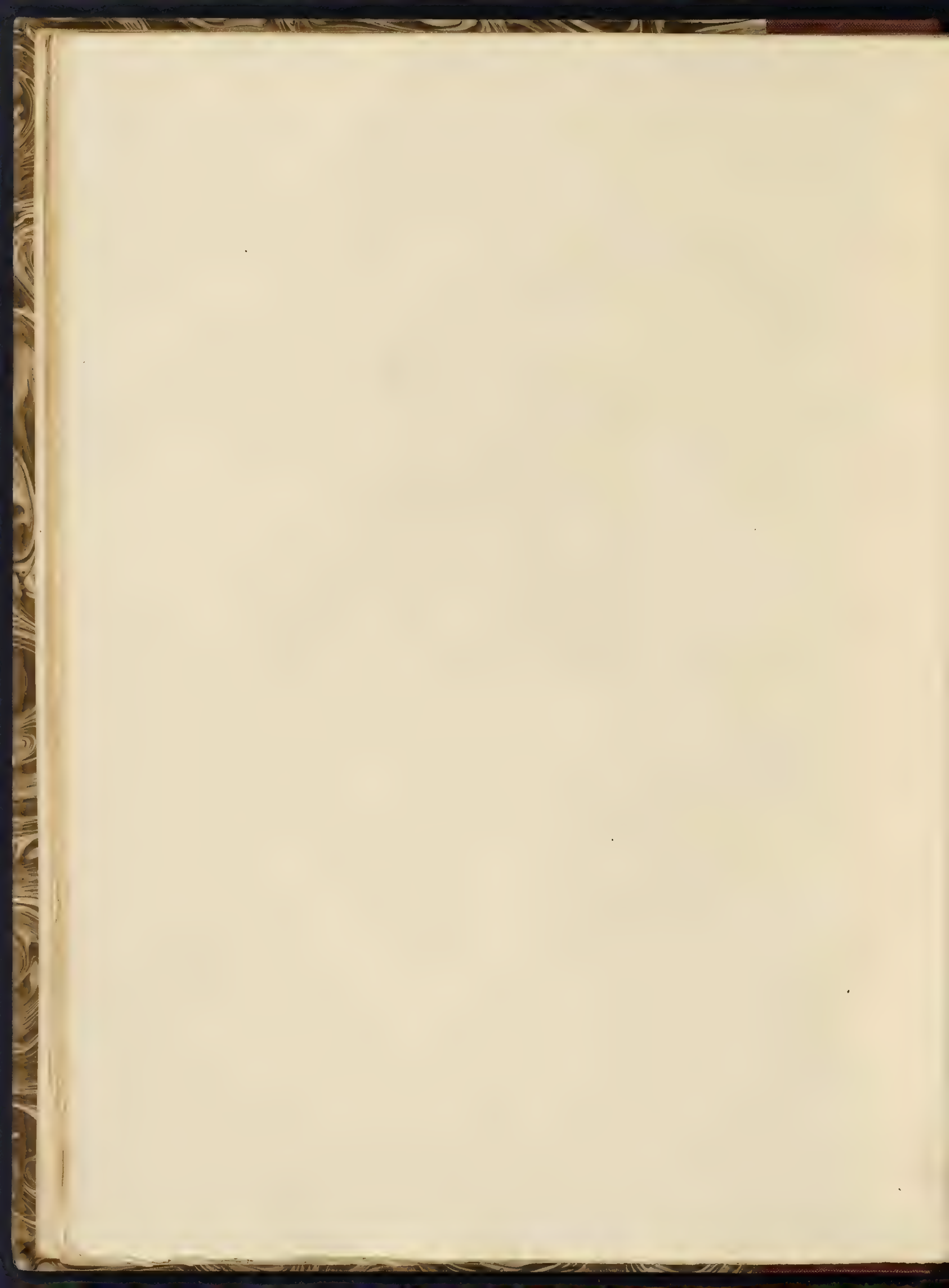
Le fond est très-sale dans les premières épreuves. L'estampe n'est pas commune.

Hauteur, 0,094; largeur, 0,067.

BARTSCH, 310. CLAUSSIN, 306. WILSON, 311.

Gersaint, Daulby, Bartsch, Claussin et Wilson ont catalogué cette pièce sous le nom de *Jeune homme à mi-corps*. Mais l'estampe de





Georges-Frédéric Schmidt, dont nous avons parlé au sujet de Jacob Cats, nous apprend que le jeune garçon ici représenté par Rembrandt est Guillaume II de Nassau, prince d'Orange. Malgré l'énorme différence qui existe entre Rembrandt et Govert Flinck, lorsqu'ils sont l'un et l'autre en présence de la nature, il est évident que le personnage peint par Flinck dans le tableau que Schmidt a gravé est le même que Rembrandt a dessiné sur la planche ici décrite. Guillaume II de Nassau, né en 1626, avait environ quinze ans en 1641, et, en effet, le *Jeune homme à mi-corps* paraît avoir exactement cet âge. Il faut convenir aussi qu'il y a beaucoup de caractère, et, comme l'on dit, beaucoup de race dans sa physionomie. L'estampe, gravée d'une pointe fine et légère, mais ferme, est, dans la série des portraits, une des plus jolies.

178. *Haaring le Vieux.*

Un portrait rare que l'on appelle le vieux Haaring ou Haaring le Vieux, pour le distinguer du portrait de Haaring le Jeune, son fils. Il est assis dans un fauteuil et vu de face au milieu de la planche. Ses coudes sont appuyés sur le bras du fauteuil; sa main gauche est pendante, et de la main droite, qui est un peu plus élevée, il a l'air de tenir une prise de tabac. Sa tête est couverte d'une petite calotte et garnie de cheveux blancs qui tombent sur l'épaule. Il porte un rabat plat au milieu duquel pendent deux glands; son manteau est relevé par devant sur son bras droit. Derrière lui est une grille de fer à travers laquelle on aperçoit une croisée; sur la gauche pend un rideau.

Bartsch n'a écrit qu'un seul état de ce morceau. On en connaît trois :

Premier état. Il est presque unique, et peut être considéré comme une simple ébauche sans accord, mais d'un travail qui, dans sa légèreté, est déjà plein d'esprit et de sentiment.

Deuxième état. La planche est entièrement terminée et mise à l'effet; il y manque seulement quelques hachures sur le rideau, et l'on n'y voit pas encore le châssis de la fenêtre qui est derrière le grillage en fer. Les épreuves de cet état sont de la plus grande rareté.

Troisième état. Le rideau porte quelques hachures de plus dans le haut, et l'on voit les montants du châssis de la croisée.

Hauteur, 0,195; largeur, 0,148.

BARTSCH, 274. CLAUSSIN, 271. WILSON, 276.

Nous n'avons pas besoin de faire ressortir l'admirable beauté de ce portrait. La peinture, avec toutes les ressources de la couleur et de l'exécution, toutes les délicatesses de la touche, n'irait pas plus loin, tant il est vrai que, dans l'art, les procédés sont peu de chose et que le génie est tout. En égratignant son cuivre avec la première pointe venue, en y promenant l'eau-forte, en glissant sur les demi-teintes, en creusant les ombres, en ménageant la blancheur du linge et la pâleur des chairs, Rembrandt a véritablement peint ce portrait. Il en a exprimé à merveille la carnation morbide, la peau amollie, tremblante et ridée, les mains fines et maigres, la barbe rare, la chevelure légèrement crépue et d'un blanc mat; il a rendu, aussi bien qu'il l'eût fait avec un pinceau, la richesse, l'étoffé du velours et ses reflets... Mais ce n'est pas encore là ce qui nous frappe le plus dans le portrait de ce vieillard, c'est sa beauté morale, son expression mélancolique et intelligente, son air méditatif, sa douceur. On se croirait en présence d'Arminius.

Et pourtant le vieux Jacob Haaring n'était pas un grand homme, et certainement son nom, sans ce beau portrait, ne serait pas arrivé jusqu'à nous. Ce que nous savons, c'est qu'il était concierge à la Chambre des Insolvables, *Desolate Boedelkamer*. Or, il paraîtrait qu'à cette charge de concierge était attaché le droit de diriger la vente des biens expropriés, car il résulte d'une des pièces que nous avons citées au commencement de cet ouvrage que ce fut par Thomas Jacobz Haaring (lequel avait sans doute succédé à son père dans sa charge), sur l'autorisation à lui donnée par les commissaires de la Chambre des Insolvables, que furent vendus aux enchères les meubles, peintures, dessins, estampes, moulages, livres, armes, médailles et autres objets d'art et de curiosité composant la fortune mobilière de Rembrandt. Ainsi le vieux Haaring, simple huissier-priseur, s'il n'eût pas posé devant Rembrandt, si son nom n'était pas mêlé à celui de ce grand homme, serait aujourd'hui un personnage absolument oublié; mais sous l'œil d'un tel maître, sa tête de vieillard s'est empreinte d'un caractère si élevé et si

vénérable, qu'on la prendrait pour celle d'un de ces penseurs profonds, d'un de ces illustres théologiens, qui soutinrent, au nom du protestantisme, les grandes controverses religieuses du XVIIe siècle.

179. *Haaring le Jeune.*

Le portrait de Thomas Jacobz Haaring, fils du précédent, concierge de la Chambre des Insolvables. Il est assis dans un fauteuil, presque de face, le corps un peu dirigé vers la gauche de l'estampe. Il appuie ses deux mains sur les bras du fauteuil, et il tient son chapeau de la main droite. La lumière, venant d'une croisée à petits carreaux placée à droite, tombe en plein sur le visage et sur le rabat; le reste de l'estampe est dans l'ombre. A une tringle de fer qui traverse la croisée pend un rideau. Au bas des derniers carreaux de la croisée on lit : *Rembrandt*, et au-dessous : 1655. Le chiffre 6 est retourné.

Il y a cinq états de ce portrait :

Premier état. Extrêmement rare. On ne voit pas de tringle à la croisée, ni de rideau. L'épreuve est d'un noir tellement sourd, à cause des barbes, qu'on y distingue seulement la tête et la main gauche. On dirait d'une estampe gravée en manière noire. Le nom et la date manquent.

Deuxième état. On y remarque devant la croisée une tringle qui passe au-dessus de la troisième traverse, à partir du haut, et à cette tringle est pendu le rideau. Les épreuves de cet état sont encore très-rares, et elles sont aussi belles que celles du premier état, quand elles sont tirées avant que la planche n'ait été ébarbée.

Troisième état. Un tableau a été ajouté dans le fond, mais, selon toute apparence, par une main étrangère. Ce tableau, cintré, représente un paysage où l'on voit un pêcheur près d'un bateau à voile : sur la droite, un grand arbre; sur la gauche, un moulin et une maison.

Quatrième état. Le tableau est effacé.

Cinquième état. La planche est coupée et réduite aux dimensions de 117 millimètres de haut sur 99 de large. On n'y voit plus que le buste du personnage.

Nota. On rencontre, mais très-rarement, des épreuves singulières, composées des divers morceaux de la planche coupée.

Hauteur de la planche entière, 0,198; largeur, 0,146.

BARTSCH, 275. CLAUSSIN, 272. WILSON, 277.

Gravé en 1655, une année avant la ruine de Rembrandt, ce portrait n'est pas moins admirable que celui de Haaring le Vieux. Il est empreint d'une mélancolie dont la profondeur touche au sublime.

Toutes les altérations que la planche a subies n'ont pu enlever à la tête ce caractère méditatif et triste par lequel la physionomie du fils rappelle si fortement celle du père. Quelle n'est pas la puissance du génie! Voilà un homme qui, d'après les registres de la Chambre des Insolvables, n'était qu'un simple concierge, et, dès qu'il pose devant Rembrandt, je ne sais quel rayon de poésie pénètre dans son étroite demeure. Il se transforme sous l'œil du peintre, qui le voit tout autre que ne l'ont jamais vu ses amis et ses proches. Et cependant la figure est vivante, elle est réelle; l'artiste a fidèlement observé la construction osseuse de la tête, le creux de l'orbite, les facettes saillantes de la joue, et ce développement des gencives qui pousse en avant la lèvre supérieure; mais, sans rien changer à la réalité de la vie organique, il exprime une vie plus haute, il évoque l'âme de son modèle, et, lui communiquant ses propres émotions, il lui prête une expression de découragement, de mélancolie et de rêverie qui n'appartient qu'aux grands cœurs.

180. *Clément de Jonghe.*

Le portrait de Clément de Jonghe, célèbre marchand d'estampes hollandais. Il est représenté de face jusqu'à mi-jambes, assis dans un fauteuil ou plutôt dans une chaise qui paraît n'avoir qu'un bras, mais qui a un dossier. Il est coiffé d'un chapeau à larges bords relevés sur les côtés, qui projette une ombre sur ses yeux, et il porte un petit collet. Il est enveloppé d'un ample manteau, qui laisse voir son justaucorps boutonné et ses deux mains qui sont gantées. Son bras droit est accoudé sur le bras de la chaise, et sa main droite, qui sort de dessous le manteau, est placée au bas de sa poitrine; la gauche est pendante sur son genou. Cette pièce est cintrée par le haut. On lit au bas de la droite : *Rembrandt f.* 1651.

On distingue six états différents de ce portrait, qui a été assez mal décrit par nos devanciers.

Premier état. Extrêmement rare. Le haut du fond est blanc. Les tailles sur le dossier de la chaise sont plus écartées dans le milieu, de manière à former une petite barre blanche. Entre la traverse de la chaise et le dossier, il existe une petite barre blanche formée par l'interruption des tailles. Le bord du chapeau, au-dessus du front, est d'une forme ondulée; le fond du chapeau ne présente sur la droite qu'une ombre grise uniforme.



On remarque sur le front, au-dessus de l'œil droit du personnage, un clair de forme anguleuse, provenant de l'inachevé du travail.

Deuxième état. La petite barre blanche dont nous venons de parler est remplie par des tailles additionnelles tant horizontales que verticales, et l'on remarque sur la traverse de fines entre-tailles qui fortifient l'ombre portée du barreau. Le bord du chapeau, ondulé dans le premier état, n'offre ici qu'une ligne droite au-dessus du front. Les ombres du chapeau sont retravaillées, et l'on distingue, sur la droite, une petite ombre portée très-vive, formée par de nouvelles hachures non ébarbées. Le clair anguleux, au-dessus de l'œil droit, a été fondu dans l'achèvement du modelé; au coin du dernier pli du manteau, dans le bas de la droite, se trouvent des contre-tailles qui remontent tout le long du pli en le bordant.

Troisième état. La planche est cintrée dans le haut par une ligne dure, avec quelques tailles irrégulières sur le coin du cintre, à droite. Le chapeau, entièrement retravaillé, laisse voir au-dessus du bord, sur la ligne du front, un clair qui semble indiquer le cordon du chapeau. L'aile droite du chapeau, diminuée de largeur par un grattoir dont on voit les traces, offre une forme arrondie au lieu d'une forme ondulée. La partie du collet qui touche à la joue gauche du personnage est légèrement ombrée de tailles verticales qui ne se trouvaient point dans les états précédents. Toute la joue droite est fondue par un nouveau travail qui a noyé les lumières et rendu l'œil moins apparent.

Quatrième état. Le cintre est mieux indiqué par les contre-tailles de plus en plus serrées, et les bords du cintre, sur la gauche, présentent, de ce côté, indistinct et comme à demi crevé, au lieu d'une ligne dure, quelques griffonnements imitant des plantes de murailles. Le cordon du chapeau est moins clair, et le graveur y a ajouté une rosette au milieu. Le fond du côté gauche est noirci par des tailles additionnelles très-vigoureuses, données de haut en bas, et l'on remarque sur l'épaule droite du personnage quelques traits arrondis, destinés à accentuer le pli du manteau. Des tailles verticales et couchées sont ajoutées au justaucorps sur la partie droite de la poitrine et fortifient l'ombre des boutons. Une ombre portée très-vive et non ébarbée, placée au-dessous de la main droite, la fait avancer.

Cinquième état. Les tailles qui étaient au-dessous de la traverse et qui figuraient le dossier sont grattées, bien qu'un peu visibles encore, de manière que ce qui paraissait un fauteuil n'est plus qu'une chaise. L'ombre vive produite par les barbes, sous la main droite du personnage, a disparu au bord du gant. Le justaucorps, recouvert jusqu'à la main d'entre-tailles nombreuses et de contre-tailles assez serrées, est devenu d'un ton uniforme, la poitrine étant presque aussi ombrée à la droite qu'à la gauche. Le bord de la chaise, à gauche, qui dans l'état précédent se confondait avec le chapeau et les cheveux, en est séparé par un clair très-distinct. Des contre-tailles additionnelles au-dessus de la main droite forment deux nouveaux plis sur la poitrine.

Sixième état. La planche, retouchée par une main moderne, présente des travaux assez brutalement ajoutés sur l'épaule droite du personnage, où ils forment un paquet de noir. Une troisième taille horizontale a été donnée, depuis le collet jusqu'à la main, sur la poitrine, à droite. Le bras gauche du personnage, retravaillé lourdement, offre l'indication d'une ombre épaisse et d'un nouveau pli. La traverse de la chaise est dessinée plus

nettement par de toutes petites tailles verticales qui étaient à peine visibles dans l'état précédent et qui ont été reprises. Le caractère de la figure a été amolli par un travail froid et serré, qui a fondu le sourcil dans le front et changé l'expression des yeux.

Hauteur, 0,207; largeur, 0,162.

BARTSCH, 272. CLAUSSIN, 269. WILSON, 274.

Clément de Jonghe, comme il est dit plus haut, était un des plus célèbres éditeurs d'estampes de son siècle, et son nom se trouve sur les pièces les plus précieuses des meilleurs graveurs ou peintres-graveurs du temps, par exemple de Corneille et de Jean Visscher, de Roelant Rogman, de Renier Zeeman, de Jean Van Aken, de Paul Potter. En général, il a précédé Frédéric de Wit et Théodore Danckers (autres éditeurs fort en renom), notamment pour les paysages avec figures et animaux, gravés par Jean Visscher d'après Berghem. Il a cédé aussi des suites d'estampes à George Walk et à P. Schenck junior.

La présence du nom de Clément de Jonghe sur la plus belle pièce de Corneille Visscher, la *Fricasseuse,* en fait distinguer les secondes épreuves. Aux troisièmes, le nom de Nicolas Visscher a été substitué à celui de Clément de Jonghe, et tous les amateurs savent que les rares épreuves de cette admirable estampe qui sont avant le nom de ce dernier se payent des prix considérables. Clément publia le premier la suite des *Différents bœufs et vaches* de Paul Potter, mais il n'y mit son nom qu'après avoir tiré un certain nombre d'épreuves. Ainsi, les épreuves qui portent l'adresse de Clément de Jonghe sont par cela même reconnues pour être du second état; les troisièmes portent l'adresse de Frédéric de Wit.

Quant au portrait de Clément de Jonghe que Rembrandt a gravé, nous n'avons pas besoin de faire remarquer combien il est heureux d'arrangement, beau d'effet; combien est imposante l'expression pensive de ce personnage qu'on soupçonnerait si peu d'être un simple marchand occupé de la prose de son commerce, et auquel Rembrandt, voulant toujours idéaliser la nature à sa manière, a su prêter, comme

au jeune Haaring, un air de rêverie si profonde et l'austère mélancolie d'un philosophe en méditation.

181. *Jean Antonides Van der Linden.*

Portrait de Jean Antonides Van der Linden, professeur et docteur en médecine à l'université de Leyde, vêtu d'un habit de cérémonie. Il porte un rabat plat et des manchettes. Il est vu presque de face et un peu plus qu'à mi-corps. Il tient de la main gauche un petit livre fermé, et paraît se promener devant une balustrade dans un jardin dont les arbres forment presque tout le fond de l'estampe. On aperçoit une porte dans le fond, à gauche.

Il y a trois états de ce morceau.

La planche présente dans le bas une marge de 49 millimètres.

En examinant avec attention les diverses épreuves du portrait de Van der Linden qui se trouvent au British Museum, nous avons distingué jusqu'à sept états de cette planche.

Premier état. Les extrémités du feuillage, à la hauteur de la tête, ne sont qu'au trait. Il y a fort peu de travail sur la manche du bras gauche, depuis la fente de la robe jusqu'au coude.

Deuxième état. Les extrémités du feuillage sont teintées d'une taille simple et fine. Le mur dans lequel est percée la porte en arcade est couvert d'une seule taille verticale.

Troisième état. La partie claire de la manche du bras gauche est éteinte par une contre-taille en diagonale, depuis la fente de la robe jusqu'au coude. Quelques travaux sont ajoutés entre les balustres, lesquels cependant demeurent encore indistincts. Le mur dans lequel est percée la porte présente une taille horizontale qui, par conséquent, croise la première.

Quatrième état. Le fond autour de la tête est obscurci par de nouveaux travaux. On remarque des tailles croisées dans la partie inférieure de la robe, au-dessous du bras gauche. Il y a une place claire auprès de la marge droite de la planche, qui paraît avoir été grattée à la hauteur de l'épaule.

Cinquième état. La place claire, à la hauteur de l'épaule, près de la marge droite de la planche, est obscurcie. Les espaces entre les balustres sont ombrés par une triple taille qui rend les balustres plus visibles et leur forme plus précise.

Sixième état. Le fond autour de la figure est retravaillé, de telle sorte que le revers du velours qui passe sur l'épaule gauche, et qui, dans les épreuves précédentes, se détachait un peu sur le fond par sa vigueur, ne s'en distingue plus maintenant.

Septième état. L'ensemble de la figure et du fond sont repris; le visage a changé de caractère, et l'effet de la planche est tel qu'on la croirait gravée en manière noire.

Nota. Ce dernier état est inconnu aux amateurs. Aussi croyons-nous qu'il est de fabrication assez récente, et que la planche existe à Londres, entre les mains de quelque

marchand, qui l'aura fait remordre ou reprendre entièrement à la pointe sèche. Au musée d'Amsterdam on ne trouve que les trois premiers états, ce qui semblerait prouver que les changements faits à la planche depuis le quatrième état sont modernes, c'est-à-dire postérieurs à l'époque où fut formé l'œuvre de ce musée, le plus complet et le plus beau de tous les œuvres de Rembrandt.

Hauteur, 0,124, non compris la marge de 0,019; largeur, 0,103.

BARTSCH, 264. CLAUSSIN, 261. WILSON, 266.

Quoique moins célèbre que ceux de Sylvius, de Clément de Jonghe, de Lutma, d'Anslo et du Peseur d'or, le portrait d'Antonides Van der Linden est un des meilleurs de Rembrandt. La tête, modelée avec un art admirable, est remplie de finesse, d'intelligence, de vie; elle respire, elle pense. Et ce qu'il y a de singulier dans ce portrait, c'est qu'à l'inverse des autres graveurs, le peintre a employé les travaux les plus fins pour les étoffes, les arbres, les accessoires, tandis qu'il a gravé les chairs, les mains surtout, d'une pointe grosse et franche et avec des tailles écartées. Par ce procédé, non-seulement la tête, et la main qui est dans la lumière, ont plus de valeur et s'enlèvent mieux sur des objets d'un travail tranquille et peu visible, mais encore, chose étrange! elles ont ainsi le caractère de la chair beaucoup plus que si elles étaient finement gravées.

Andonides Van der Linden fut un homme d'une haute distinction. Il fit beaucoup parler de lui dans le XVIIe siècle, et Bayle lui a consacré un article dans son *Dictionnaire*. Il était né en 1609, à Enckuysen, ville de la Nord-Hollande et patrie de Paul Potter. Fils d'un médecin estimé, qui avait pris soin de sa première éducation, il fut envoyé à Leyde, où il étudia la philosophie d'abord et ensuite la médecine avec beaucoup d'ardeur. A vingt ans, il se fit recevoir docteur à l'université de Franeker. Son père ayant été appelé à Amsterdam pour y exercer la médecine, voulut l'avoir auprès de lui et lui enseigna la pratique de cet art. Antonides y obtint de si grands succès qu'on lui offrit la chaire de médecine à Franeker. Il l'occupa pendant douze ans; il y montra beaucoup de savoir, un esprit original et une légère tendance au para-

doxe. Le jardin botanique lui dut des embellissements, et la bibliothèque des augmentations notables et gratuites, grâce à l'habileté avec laquelle il sut provoquer la munificence des grands seigneurs et piquer sur ce point leur émulation. Son premier ouvrage, *de Scriptis medicis libri duo,* qu'il publia en 1637 à Amsterdam, fit sensation en Hollande et fut remarqué des savants étrangers. C'est un livre de bibliographie médicale très-incomplet, comme le sont toujours ces de sortes livres, mais qui, augmenté et corrigé, a servi à en faire d'autres. Merklin l'a publié à Nuremberg quarante-neuf ans plus tard, avec des additions considérables, sous le titre de : *Lindenius renovatus.* Mais l'ouvrage le mieux fait pour fixer l'attention des savants fut celui que Van der Linden publia en 1653 à Amsterdam, et qui a pour titre : *Medicina physiologica, nova curataque methodo, ex optimis quibusdam auctoribus contracta et propriis observationibus locupletata,* in-4°. L'auteur y mit à profit les travaux de Vésale, tout en les critiquant. Il y donna une description étendue de certains organes, notamment de l'oreille, et présenta des observations singulières sur la vue. Enfin il y soutint que la substance du cerveau est insensible, et il prétendit pour la première fois qu'Hippocrate avait connu la circulation du sang.

Les livres de Van der Linden et son enseignement jetèrent tant d'éclat que les universités d'Utrecht et de Leyde se disputèrent l'honneur de posséder un si habile homme. Van der Linden préféra la ville de Leyde, où il avait fait ses études, et il y accepta les fonctions de professeur. Il continua dans cette ville ses travaux et ses publications. En 1656 il y fit imprimer, sur des questions de médecine, un recueil de thèses dont quelques-unes présentent de l'intérêt : c'est le *Selecta medica et ad ea exercitationes batavæ.* Quatre ans plus tard, revenant à la médecine d'Hippocrate, qui avait toujours été son étude favorite, il mit au jour ses recherches sur la physiologie des anciens, et il entra dans de grands détails touchant le degré de connaissance que l'antiquité avait eu de l'anatomie humaine, du jeu et des attributions des organes. L'ouvrage qu'il donna sur ces matières a pour titre :

Meletemata medicinæ hippocraticæ, Leyde, 1660, in-4°. Jean-Jacques Dobelius, docte médecin de l'université de Rostock, a donné un abrégé de ce livre, qui fut imprimé à Francfort en 1672, et qui est intitulé : *Joannis Antonidæ Van der Linden meletemata medicinæ hippocraticæ contracta*, sans nom d'auteur, il est vrai; mais c'est à Dobel qu'on attribue généralement cet abrégé.

Le plus grand fait médical du XVIIe siècle était la découverte de la circulation du sang par le fameux docteur Guillaume Harvey. Le livre qu'il avait imprimé à Londres et qu'il venait de réimprimer à Rotterdam avait fait dans le monde savant une sensation immense, et semblait annoncer une révolution dans l'art de guérir. En réalité, aucun médecin avant Harvey n'avait parlé de la circulation du sang, et le docteur anglais était le premier qui en eût observé les phénomènes et déterminé les lois. Cependant Antonides Van der Linden contesta vivement à son confrère l'honneur d'une aussi importante découverte, et, s'attachant à cette question d'une manière toute spéciale, il fit paraître à Leyde, en 1661, son traité : *Hippocrates, de circuitu sanguinis*, où il prétendit que le plus grand médecin de l'antiquité avait connu la circulation du sang. Mais autre chose était d'avoir soupçonné ou même d'avoir connu cette grande condition de la vie, autre chose était de la démontrer; et l'on pouvait dire à Van der Linden qu'une vérité n'appartient pas à celui qui la trouve, mais à celui qui la prouve.

On doit encore à Van der Linden de bonnes éditions des œuvres de Spigel et des œuvres de Celse. Mais un véritable service qu'il rendit à la science fut l'édition des œuvres d'Hippocrate, à laquelle il donna des soins tout particuliers. Il la fit imprimer à Leyde sous ses yeux, et il choisit, pour la mettre en regard du texte grec, la version latine de Cornarius, qui passe en effet pour la meilleure. Cette belle édition, qui fait partie de la collection des *Variorum*, est regardée comme une des plus correctes, et elle offre cet avantage, dit le *Journal des savants*, cité par Bayle, qu'elle correspond aux meilleures éditions précédentes

par le moyen de chiffres placés en marge qui renvoient aux pages où chaque morceau se trouve dans les éditions diverses. Le *Journal des savants* reproche néanmoins à Van der Linden d'avoir altéré, par des corrections un peu arbitraires, le sens de certains passages qui étaient auparavant très-clairs.

Antonides Van der Linden mourut à Leyde au mois de mars 1664, au moment où il allait achever son édition des œuvres d'Hippocrate, qui ne fut donnée au public que l'année suivante. Notre célèbre Guy Patin a souvent parlé, dans ses *Lettres*, de Van der Linden, qu'il regardait comme un homme fort éclairé; mais il le soupçonnait d'être entêté de l'alchimie et de la pierre philosophale. En apprenant la mort de son illustre confrère, il écrivit : « Cet auteur est mort à Leyden, âgé de cinquante-trois ans (c'était cinquante-cinq ans qu'il fallait dire), d'une fièvre avec fluxion sur la poitrine, après avoir pris de l'antimoine et sans s'être fait saigner. Quelle pitié! faire tant de livres, savoir tant de latin et de grec, et se laisser mourir de la fièvre et d'un catarrhe suffoquant, *sans se faire saigner!* »

182. *Janus Lutma.*

Le portrait de Jean Lutma, fameux orfévre de Groningue. Il est vu de trois quarts, assis dans un fauteuil, et tenant de la main droite une figure de métal. Il porte sur la tête une calotte de velours, et il est couvert d'une large robe doublée de fourrure. A côté de lui, tout à la droite de l'estampe, est une table où l'on voit briller une espèce de plat ou soucoupe d'argent, une boîte remplie de poinçons et un maillet, attributs qui caractérisent l'art de l'orfévre. On lit au-dessus de cette table, sur un mur, les mots : *Joannes Lutma Aurifex natus Groningae,* écrits en caractères fort réguliers et certainement étrangers à la main de Rembrandt. Dans le fond de la droite est une petite croisée à châssis de plomb, sur l'appui de laquelle se trouve une bouteille. Dans le haut de la croisée est gravé : *Rembrandt*, et au dessous : *f.* 1656.

Il y a trois différents états de ce morceau.

Premier état. On n'y voit pas encore la croisée, ni les noms de Lutma et de Rembrandt, ni la date. Les épreuves en sont du noir le plus riche et le plus velouté. Elles sont

très-rares. On en voit une au musée d'Amsterdam, qui est retouchée au pinceau par Rembrandt lui-même.

Nota. Claussin a décrit en ces termes le premier état : « Ce n'est qu'une première ébauche extrêmement faible et sans effet, l'eau-forte ayant peu mordu. » L'état ainsi décrit est purement fictif, ainsi que je l'ai tout récemment vérifié au musée d'Amsterdam, où il en existe une épreuve. Cette épreuve n'est qu'une sorte de maculature; elle a été tirée de la planche huilée, mais non encrée, uniquement pour nettoyer le cuivre.

Deuxième état. La croisée est ajoutée. On lit les noms de Lutma et de Rembrandt, avec la date. Les bonnes épreuves de ce deuxième état sont fort chargées de manière noire, même dans le mur du fond, dont les travaux à la pointe sèche ne sont pas encore entièrement ébarbés. Rare sur papier du Japon.

Troisième état. La planche est réduite à la hauteur de 185 millimètres, non compris une marge de 7 millimètres qui se trouve dans le bas, ce dernier état, du reste sans valeur sous le rapport de l'art, est extrêmement rare et passe pour presque unique. Nous ne l'avons vu qu'au musée d'Amsterdam ; c'est l'épreuve qui faisait partie de la collection Van Leyden. Il est vraisemblable que l'on aura détruit la planche immédiatement après l'avoir réduite, et que l'on aura seulement tiré une ou deux épreuves pour se rendre compte de l'effet de cette réduction, peut-être aussi pour le seul plaisir de faire une *rareté.*

Nota. Pierre Yver fait mention d'une épreuve antérieure au premier état connu. Voici en quoi elle en diffère : les mains sont toutes blanches et le bonnet n'est que légèrement formé et de peu de tailles; la partie de la cravate qui est à la gauche du cou est sans aucun trait ni pli, et par conséquent entièrement blanche. L'on n'y aperçoit pas non plus la croisée ni la bouteille, mais simplement quelques tailles fines et légères dans le fond à droite. Cette épreuve, qui est celle décrite par Claussin, n'est, suivant toute apparence, qu'une épreuve d'essai, ou peut-être n'est-elle, comme dit Bartsch, qu'une de ces maculatures que les graveurs tirent des planches pour en extraire parfaitement tout ce qui reste du noir d'imprimeur, et qui sont toujours fort grises, parce qu'on n'enduit la planche, pour cette opération, que d'huile d'olive et de térébenthine.

Hauteur, 0,198; largeur, 0,149.

BARTSCH, 276. CLAUSSIN, 273. WILSON, 278.

Si les traditions du métier sont insuffisantes à celui qui n'a pas le génie de l'art, elles sont presque inutiles à celui qui le possède. Voyez comme Rembrandt a su obtenir ici toute la vigueur et tout le charme de son effet sans s'inquiéter des règles connues et des méthodes consacrées! Comme ses tailles sont mal disciplinées, et pourtant comme elles mettent bien à leur place le clair et l'ombre, et accentuent à propos ce qui donne le relief, ce qui exprime la vie! Fourrure, soie ou velours, il attaque toute chose avec la même liberté d'allure; il



4

laisse courir sa main au gré d'une indépendance qui est toujours guidée pourtant par un instinct de la forme, par un sentiment exquis de ce qui doit avancer ou fuir, de ce qui est mat, dur, poli, chatoyant, ligneux ou friable. La pierre du mur, le chêne de la table, le fer du maillet, la boîte remplie de poinçons, et la soucoupe d'argent qui brille à une place où toute autre matière s'éteindrait, toutes ces choses sont rendues par des tailles d'un grain plus carré, plus égal et par conséquent plus froid que celles qui rendent la doublure fourrée de la robe et les aspérités du crépi de la muraille sur la gauche de l'estampe. Mais, encore une fois, c'est en jouant avec sa pointe et à travers le désordre pittoresque de ses hachures que le peintre-graveur nuance la touche de chaque objet, en indique la substance, en varie l'accent. Quant au rendu de la chair, il est vraiment merveilleux. En regardant de près les grosses hachures qui modèlent le nez et la joue du personnage, on se demande comment de ce réseau de tailles courtes, tremblées, inégales, a pu se dégager la physionomie de Lutma, avec sa double expression de bonhomie et de finesse; mais, grâce à l'énergie des ombres vigoureusement sabrées, mais tranquilles, qui enveloppent toute l'estampe, les plus grossiers travaux de la chair sont devenus délicats, les poutres du visage sont passées à l'état de demi-teintes!

Nous savons peu de chose sur Lutma le père; mais son fils est connu des amateurs par des estampes curieuses, dans lesquelles il s'est servi du ciselet au lieu du burin, genre de gravure qu'il appelait lui-même *opus mallei*, ouvrage fait au maillet. Il a gravé dans cette manière quatre portraits en forme de bustes antiques, fort estimés et très-difficiles à trouver beaux d'épreuves. Ils sont tous les quatre in-folio et représentent Lutma le père, Lutma le fils, le poëte Vondel, surnommé le Cygne batave, *Olor batavus*, et le célèbre historien P. C. Hooft, que les Hollandais appellent un second Tacite, *alter Tacitus*. Ces portraits peuvent faire considérer Lutma le jeune comme le véritable inventeur de la gravure à l'imitation du crayon, dont François et Demarteau se disputèrent la découverte au siècle dernier. Le ciselet

armé de dents dont se servait Lutma n'est autre chose que notre *roulette*. Seulement, au lieu de le promener avec la main sur la planche, Lutma en imprimait les dents à coups de marteau ou de maillet, *mallei*.

Lutma le jeune a aussi gravé à l'eau-forte, dans le goût de Rembrandt, un portrait de son père, presque vu de face et vêtu d'une robe doublée d'hermine, tenant d'une main un porte-crayon, de l'autre des lunettes, et fort ressemblant, du reste, à celui-ci. On connaît aussi de Lutma : 1° un très-rare portrait de lui-même, où il est représenté dessinant coiffé d'un chapeau élevé ; 2° quelques ruines romaines gravées avec beaucoup de goût, et datées de 1656.

J'ai raconté ce qui suit dans quelques pages qui servent de préface au *Traité de la gravure à l'eau-forte*, par mon ami Maxime Lalanne.

J'étais fort jeune et tout récemment sorti du collége quand le hasard fit tomber en mes mains le *Traité des manières de graver en taille-douce sur l'airin par le moyen des eaux-fortes et des vernix durs et mols*. Peut-être n'aurais-je fait aucune attention à ce livre si je n'avais déjà remarqué, aux étalages du quai Voltaire, quelques eaux-fortes de Rembrandt qui m'avaient ouvert tout un monde nouveau de poésie et de rêveries. Ces estampes avaient tellement intrigué mon admiration que je voulus savoir, en lisant le traité de Bosse, comment le peintre hollandais était parvenu à produire ses effets si étranges et si imprévus, ses tons mystérieux, et le fantastique de sa lumière et le silence de ses ombres. Les eaux-fortes de Rembrandt d'une part, de l'autre le livre d'Abraham Bosse, furent cause que je résolus d'apprendre la gravure et que j'entrai dans l'atelier de Calamatta et de Mercuri.

Ces graves et illustres maîtres, dès que je sus tenir le burin et la pointe, me mirent tout d'abord en présence d'une figure allégorique gravée par Edelinck, et dont la gravure était labourée de tailles ondoyantes et enveloppantes, d'une correction, d'une pureté incomparables. Il fallait commencer, pour se faire la main, par copier sur ma planche ces tailles solennellement classiques et majestueusement ali-

gnées. Mais pendant que je coupais le cuivre avec une impatience contenue, mes regards se portaient en cachette sur un célèbre portrait de Rembrandt, le *Janus Lutma,* dont je possédais une belle épreuve, et que je méditais de copier.

Toutefois, débuter par une eau-forte de Rembrandt dans cette école sévère, où il ne nous était permis d'admirer encore que les Marc-Antoine, les Ghisi, les Audran, les Nanteuil, c'eût été commettre une hérésie punissable. Aussi, pour risquer cette infraction à la discipline, j'eus soin de bien cacher mon projet. J'achetai secrètement du vernis, de la cire, une planche de cuivre, et je profitai de l'absence de mes maîtres pour faire d'une main fiévreuse une imitation du *Janus Lutma*. J'avais suivi les prescriptions d'Abraham Bosse pour le vernis, et je donnai l'eau-forte avec l'aide d'un camarade, Charles Nordlinger (aujourd'hui graveur du roi de Wurtemberg, à Stuttgard), qui s'était fait mon complice pour cette belle expédition.

Comme vous le pensez bien, mon cher monsieur Lalanne, il m'arriva toute sorte d'accidents, tous ceux qui peuvent arriver à un novice, tous ceux que vous décrivez avec tant de soin, et dont vous indiquez le remède avec tant d'habileté, d'expérience et de précision. Le vernis creva en quelques endroits : heureusement c'était dans les noirs. Mon quai de cire avait été construit à la hâte, et j'ignorais alors, bien que Bosse l'ait écrit, que la règle est de passer, tout le long des fondations du rempart, une clef très-chaude, qui, faisant fondre la cire, rend toute fuite impossible. L'acide s'infiltra donc sous la cire ; je voulus arrêter ce drainage, et je me brûlai les doigts. Ensuite, comme il fallait creuser les ombres du portrait de Lutma, qui sont si parfaites et si tranquilles, je fus effrayé de l'ébullition verdâtre, puis blanchâtre, produite par le prolongement de ma morsure, et je me hâtai alors de vider l'eau-forte dans un baquet, non sans qu'il en rejaillît quelques gouttes à distance sur une épreuve du *Vœu de Louis XIII,* qui avait été égratignée à l'impression et que nous étions en train de réparer. Enfin j'enlevai le vernis, et, tout tremblant, j'allai faire tirer une épreuve de

ma planche, mais chez un autre imprimeur que celui de la maison Calamatta.

Quel fut mon désappointement! Je croyais ma gravure suffisamment mordue et même trop, et cependant je m'étais arrêté à mi-chemin. Le ton du cuivre m'avait trompé : j'avais vu mon portrait sur le beau fond rouge du métal, et je le voyais maintenant sur le blanc cru du papier : je ne le reconnaissais plus. Il y manquait justement, dans les ombres, la profondeur, le mystère, l'harmonie : la planche n'était que brutalement sabrée de tailles croisées en tout sens, et dont le réseau laissait transparaître le fond, que Rembrandt avait endormi pour mieux faire briller la fenêtre aux châssis de plomb, et les clairs du front et de la joue sur la tête pensive de Janus Lutma. Par bonheur, dans le haut de l'estampe, toute la partie claire était assez bien venue; l'expression de la physionomie était satisfaisante, et les deux petites têtes de monstres qui surmontent le dossier du fauteuil étaient parfaitement imitées dans leur grimace. Il fallut assourdir les ombres avec une roulette et rentrer au burin les plis les plus marqués de la houppelande, car d'essayer une seconde morsure, je n'en étais pas capable. Bosse a dit là-dessus quelques mots qui, n'étant pas clairs, sont de nature à induire en erreur le débutant. Il parle justement du vernis noirci, et c'est de vernis blanc qu'il faut se servir pour les retouches, comme vous l'avez expliqué avec une clarté admirable. J'achevai donc ma planche à force de rentrées, de contre-tailles et de points, et finalement j'obtins une copie passable, qui jouait d'un peu loin l'effet de l'original, bien que ce ne fût en somme, pour un œil exercé, qu'une contrefaçon assez grossière.

Il va sans dire que nous fîmes disparaître toutes les pièces de conviction, et que les maîtres une fois de retour, je me remis avec une componction hypocrite aux tailles, que j'appelais militaires, de Gérard Edelinck. Mais nous fûmes trahis bientôt par quelques mots imprudents de la chambrière, et M. Calamatta, ayant découvert le pot au rose, nous tança vertement, Charles Nordlinger et moi, pour cette

escapade romantique. Si ma planche eût été plus mauvaise......, Dieu sait ce qui serait advenu!

183. *Manasseh-ben-Israël.*

Il est vu à mi-corps et de face. Il a des moustaches claires. Sa barbe est assez longue, mais il n'en a qu'au menton. Il est coiffé d'un grand chapeau rond dont on ne voit que les larges bords relevés. Il est vêtu d'un manteau ouvert par devant, qui laisse voir un justaucorps boutonné en haut, et il porte un grand collet qui lui couvre les épaules. Le fond est clair, à l'exception de quelques tailles le long de l'épaule droite. On lit au milieu de la droite *Rembrandt f.* 1636. Ce portrait est cintré par le bas; mais la planche est quadrangulaire, de sorte qu'il y reste dans le bas une marge.

On distingue deux états de ce portrait:

Premier état. La barbe est claire. Il y a des salissures dans la marge. Assez rare.

Deuxième état. La barbe est plus travaillée et plus épaisse. On remarque dans le bas de la planche, vers le milieu de la marge, la marque de l'étau, ce qui prouve que Rembrandt a reverni la planche pour la faire remordre.

Hauteur, 0,148; largeur, 0,108.

BARTSCH, 269. CLAUSSIN, 266. WILSON, 271.

Le juif Manasseh-ben-Israël, dont nous décrivons ici le portrait, est l'auteur du livre espagnol intitulé : *Piedra gloriosa ó de la estatua de Nabuchadnezar,* pour lequel Rembrandt a gravé les quatre sujets décrits sous le nº 8 de notre catalogue. Il a joué un rôle important dans l'histoire de sa religion et de sa race. Ses coreligionnaires l'envoyèrent en mission auprès de Cromwel pour obtenir du protecteur le rappel des juifs en Angleterre. C'est au retour de son voyage à Londres qu'il mourut, en 1657, à Middlebourg. Sa vie a été écrite en anglais par Thomas Pocock.

« Parmi les théologiens juifs d'origine étrangère, dit M. Scheltema, qui trouvèrent en Hollande un domicile et des fonctions, il n'en est pas de plus célèbre que Manasseh-ben-Israël. Il naquit à Lisbonne en 1604 et vint dans son enfance à Amsterdam avec son père. Son immense érudition le fit nommer, dans sa dix-huitième année, grand rabbin de

l'une des trois synagogues d'Amsterdam. Manasseh était un homme de connaissances variées, et il a laissé de nombreux écrits, la plupart théologiques. C'était un philologue distingué, en même temps qu'il s'était élevé au grade de docteur en médecine. La maison de Manasseh était située au coin de la Joden Breestraat actuelle, vis-à-vis du bâtiment nommé *de Bischop* (l'Évêque), de sorte que Manasseh demeurait à l'autre extrémité de la rue où se trouvait la maison de Rembrandt. »

184. *Le Bourgmestre Six.*

Le portrait en pied de Jean Six, auteur hollandais, qui fut depuis bourgmestre de la ville d'Amsterdam. Ce portrait, gravé d'une pointe trèsfine, est remarquable par un bel effet de clair-obscur. Six est représenté debout, adossé à une croisée ouverte, d'où vient le jour. Il est occupé à lire un livre broché, de format in-4°, qu'il tient des deux mains. L'attention qu'il porte à sa lecture est parfaitement exprimée par son visage, qui n'est éclairé que par le reflet des pages du livre. Son habit est ouvert par le haut, ainsi que son collet dont on voit pendre les cordons. Sa chevelure blonde et abondante tombe avec grâce sur ses épaules. Son manteau, jeté derrière lui sur l'appui de la fenêtre, lui sert comme de coussin. On voit à gauche, dans le fond, son épée et son baudrier placés sur une table, au-dessus de laquelle paraît un tableau couvert d'un rideau presque entièrement tiré. Au bas, du même côté, sur le devant, est une chaise sur laquelle il y a deux livres, dont l'un est ouvert. On lit en bas, dans une petite marge, vers la gauche : *Jean Six. Æ.* 29, et vers la droite : *Rembrandt f.* 1647.

Il y a trois états connus de cette planche célèbre.

Premier état. Il est de la dernière rareté. On voit à la fenêtre, derrière le personnage, un appui de pierre qui monte jusqu'à la hauteur de la moitié de son bras. Le nom de Rembrandt et celui de Six ne sont pas encore gravés. Le musée d'Amsterdam et le Cabinet des estampes de Paris possèdent une épreuve de cet état. Celle du Cabinet de Paris, que l'on voit exposée dans un cadre, a été acquise en 1755 à la vente de Chabannes pour le prix de 864 fr.

Deuxième état. L'appui de pierre est supprimé. Le nom de *Rembrandt* est gravé à droite, avec la date de 1647. Les deux chiffres du milieu sont écrits à rebours. Cette seconde épreuve, qui est fort rare, est aussi veloutée et aussi belle que la première, surtout quand elle est tirée sur papier du Japon. Nous avons vu, en 1853, à la vente de M. Th. (Thorel), à Paris, une pareille épreuve s'élever au prix de 3,500 francs. Cette épreuve avait été achetée par M. Thorel, en 1847, à la vente Debois, où elle lui avait coûté 3,000 francs.

Au moment où nous écrivons (mars 1861), une nouvelle épreuve du même état vient

d'être poussée au prix de 6,250 francs à la vente du riche cabinet de M. D.-G. A. (Arozarena), qui l'avait achetée lui-même 6,500 francs à la vente de Ferol, en 1860.

Troisième état. Dans la marge du bas, à gauche, on lit : *Jean Six*, *Æ.* 29, et à droite : *Rembrandt*, 1647. Les chiffres 6 et 4 sont regravés dans le sens convenable. On rencontre des épreuves de cet état qui sont encore veloutées et vigoureuses. Elles sont très-rares.

Gersaint raconte que, dans un de ses voyages en Hollande, il eut la bonne fortune de se trouver à Amsterdam quand on y faisait la vente du cabinet de Six. On y voyait figurer, dans une magnifique collection d'estampes, vingt-cinq épreuves du portrait de Six, qui furent vendues de 15 à 18 florins chacune. Il en acheta, lui, Gersaint, trois ou quatre. En 1750, un amateur anglais en acheta une, en Hollande, 150 florins. Six ans plus tard, à la vente de M. Batt, ce même portrait s'éleva au prix de 35 livres sterling. On vient de voir combien la valeur en est augmentée.

Il est dit que M. de Béringhen, lorsqu'il fit sa fameuse collection, ne put à aucun prix se procurer une épreuve de ce portrait de Six, et qu'il dut se consoler de cette lacune au moyen d'une copie très-bien faite (sans doute un dessin) et de nature à tromper les connaisseurs eux-mêmes. Cela ferait croire que la planche avait été pendant quelque temps égarée, car les épreuves n'en étaient pas absolument introuvables. La planche est aujourd'hui entre les mains de la famille Six, à Amsterdam. Elle était si finement gravée qu'elle s'est bien vite usée à l'impression. On en rencontre parfois des épreuves pâles et tristes, dont quelques-unes ont été reprises au lavis et retravaillées; mais il est facile de les reconnaître, pour peu qu'on ait vu les belles épreuves. Il existe des copies gravées de ce portrait. Celle de Basan est lourde et sans esprit. Celle de François Novelli vaut beaucoup mieux.

Hauteur, 0,243, la marge comprise, largeur, 0,193.

BARTSCH, 285. CLAUSSIN, 282. WILSON, 287.

Me trouvant à Amsterdam au mois de juillet 1857, j'allai visiter une exposition de curiosités ouverte sur le quai du Rokin par la Société *Arti et Amicitiæ.* J'étais en compagnie d'un peintre éminent, qui est aussi un des plus charmants causeurs de ce temps, Paul Chenavard, l'auteur de ces cartons grandioses que la République française de 1848 destinait à la décoration du Panthéon, et qui devaient dérouler sur les murailles du temple l'histoire philosophique et universelle du genre humain. Passionnés l'un et l'autre pour Rembrandt, nous fûmes ravis de voir figurer à l'Exposition la planche de cuivre sur laquelle ce grand maître avait gravé le portrait de son ami Jean Six, qui n'était alors que secrétaire de la ville d'Amsterdam, dont il fut ensuite bourgmestre. Ce cuivre vénérable, celui de tous qu'il a travaillé avec le plus

de délicatesse, de patience et d'amour, je le touchais respectueusement, je le pesais dans mes mains, j'examinais s'il serait encore possible d'en tirer une de ces épreuves veloutées, harmonieuses, au noir transparent et profond, que les amateurs payent aujourd'hui des prix fous; mais je vis bien que l'extrême finesse d'un travail qui semble fait avec la pointe d'une aiguille n'avait pu tenir longtemps à l'impression, et que ces admirables égratignures, ayant effleuré seulement le cuivre, avaient dû être oblitérées par la main de l'imprimeur après le tirage d'un petit nombre d'épreuves. Du reste, ce n'est point ici un effet ordinaire, une de ces franches oppositions que pourrait raviver une simple remorsure d'eau-forte ou une prudente reprise au burin; c'est au contraire un effet de faux jour et d'ombres partout reflétées qui fait passer l'œil par tous les demi-tons de la gamme du clair-obscur. On ne voit d'abord dans l'estampe que le portrait de Six, qui, debout, à contre-jour, occupé à lire un mémoire, se détache en vigueur sur le clair de la fenêtre, c'est-à-dire sur le champ du ciel. Mais bientôt sa tête intelligente, qui ne formait qu'une seule masse un peu confuse, se détaille, s'accentue, se précise, éclairée qu'elle est par le reflet du papier que le personnage tient de ses deux mains. Le regard, s'habituant à l'obscurité de l'estampe, y distingue peu à peu les accessoires que le peintre y a sobrement ménagés, le baudrier et l'épée, les registres municipaux entassés sur une chaise basse, les tentures de l'appartement, le chapeau à plume qui est accroché au bout d'un bâton ouvragé, sans doute un des insignes de la dignité de Jean Six, enfin le tableau encadré d'ébène qui est appendu à la muraille. Mais bien que les dégradations d'une gravure soient moins visibles sur le cuivre que sur le papier, on voit déjà que la fraîcheur du travail a disparu; que l'harmonie enveloppante, une fois rompue, ne pourrait être rétablie par aucune autre main que par celle de Rembrandt. La planche n'est plus maintenant qu'une relique à conserver dans les sanctuaires de l'art.

Bien que Jean Six fût un homme de mérite et un poëte distingué, on peut assurer que son nom serait aujourd'hui parfaitement oublié s'il

n'eût été buriné par Rembrandt dans la marge de ce beau portrait, un des plus fameux de son œuvre. Nous savons, du reste, assez peu de chose sur Six, et voici ce que nous apprennent les livres hollandais. Jean Six, né en 1618, appartenait à une des plus anciennes familles de la Hollande. Il était fils de Jean Six et d'Anna Vijmer. Dès sa première jeunesse, il montra beaucoup de goût pour la langue latine et pour la littérature de son pays. Il fit même quelques opuscules dont les titres ne nous ont pas été conservés. Le seul ouvrage que l'on connaisse de lui maintenant c'est la tragédie de *Médée*. Encore est-il probable que cet ouvrage serait oublié comme le reste s'il n'avait fourni le sujet de l'estampe que Rembrandt grava tout exprès pour orner le livre de son ami, et qu'on appelle le *Mariage de Jason et de Créuse*. Nous avons donné plus haut l'analyse de cette tragédie remarquable, et l'on a pu voir qu'elle était l'œuvre d'un esprit vigoureux et cultivé.

En 1655, l'année même où sa tragédie fut représentée pour la première fois, Jean Six épousa Marguerite Tulp, fille de Nicolas Tulp, bourgmestre de la ville d'Amsterdam. Médecin distingué et professeur d'anatomie, Nicolas Tulp était le même qui avait été le patron de Rembrandt lorsque celui-ci vint s'établir à Amsterdam en 1630; et l'on se rappelle que le jeune peintre, pour lui témoigner sa reconnaissance, peignit ce professeur au milieu de son amphithéâtre, disséquant le cadavre devant ses élèves, dans le tableau si célèbre sous le nom de *Leçon d'anatomie*. Ce fut apparemment chez Nicolas Tulp que Rembrandt fit la connaissance de Jean Six, qu'il devait immortaliser à son tour. Cependant le mariage de Six avec Marguerite Tulp contribua, beaucoup plus que ses talents, à le faire nommer membre du comité des États de Hollande, dignité à laquelle n'étaient guère admis que les parents ou les alliés des anciens membres. L'année suivante, Six devint secrétaire de la ville d'Amsterdam; mais il ne fut bourgmestre qu'en 1691, lorsqu'il avait la tête grise, dit le biographe hollandais. Dans le temps de la guerre entre l'Angleterre et la Hollande, vers 1667, il avait été élu échevin; il le fut encore dans les années 1688 et 1689. Jean Six

mourut le 18 mai 1700, âgé de quatre-vingt-deux ans. Il était seigneur de Vromade et de Hillegom. Il avait eu huit enfants, qui pour la plupart moururent avant lui.

Sur une épreuve du portrait de Six par Rembrandt, le poëte Vondel, leur ami commun, écrivit quatre vers hollandais, dont voici à peu près la traduction :

Tel on nous peint Jean Six dans sa verte jeunesse,
Amoureux des beaux-arts dont toujours il rêva,
Mais plein, pour la vertu, d'une austère tendresse :
Or, la vertu demeure, et la couleur s'en va.

J'ai trouvé ces vers dans l'ouvrage de Jacobus Kok qui a pour titre : *Vaderlandsche Woordenboek.* Deel. XXVII. Les voici, au surplus, en hollandais :

Zoo maelt men Six, in't bloeienst van zijn jeught.
Verlieft op kunst, en wentenschap en deught
Die schooner blinkt dan iemands pen kan schrijven,
De verf vergaet : de deught zal eenwigh blijven !

185. *Autre portrait du bourgmestre Six.*

Morceau non décrit.

Tête d'homme vue de trois quarts, coiffée d'un chapeau qui est posé sur l'oreille droite. Il a de longs cheveux, d'un ton clair, qui lui tombent sur l'épaule, et il porte un grand collet de dentelle. La pièce est sans signature et sans date.

Hauteur, 0,047 ; largeur, 0,047.

Il y a une incontestable ressemblance entre ce portrait et celui de Jean Six que tous les amateurs connaissent : ce sont les mêmes traits, les mêmes cheveux blonds et longs tombant sur l'épaule. Quant à l'exécution de cette petite eau-forte, elle est vive, légère, spirituelle, et l'on peut l'attribuer au maître, si on la rétablit par la pensée à l'état d'eau-forte pure, en faisant abstraction des reprises au burin qui paraissent être le fait d'une main étrangère. C'est nous qui le premier y avons remarqué cette ressemblance et cru y reconnaître la main de Rembrandt. Depuis, Messieurs les conservateurs du musée

d'Amsterdam semblent avoir adopté notre sentiment, car la *Revue universelle des arts* a publié quelques notes communiquées par M. Klinkamer, dans lesquelles cet habile iconographe range le nouveau portrait présumé de Jean Six parmi les *Adjonctions à l'œuvre de Rembrandt*.

Au surplus, sans vouloir imposer notre opinion, nous la soumettons au jugement des amateurs, et si nous n'avons pas fait copier ici ce très-rare morceau, c'est faute d'avoir trouvé une épreuve à l'eau-forte pure.

Ferdinand Bol paraît l'avoir reproduit dans le n° 12 de son œuvre.

186. *Jean Corneille Sylvius.*

Improprement dit *Janus Sylvius*.

Portrait de Jean Corneille Sylvius, ministre prédicant à Amsterdam. Il est vu presque de face, ayant le corps dirigé un peu vers la gauche. Il porte une calotte sur la tête et une fraise au cou. Sa robe est garnie de fourrure au collet et par devant. Il est assis à une table, les mains l'une sur l'autre, posées sur un livre ouvert. A la gauche du fond, qui est partout couvert de travaux, on voit une colonne et à la droite une voûte. On lit dans ce fond, vers le milieu de la gauche : *Rembrandt*, et au-dessous : 1633.

Il est à croire qu'il existe quelques épreuves de cette planche à l'eau-forte pure, car la pièce est chargée de travaux au burin qui ont dû être employés par Rembrandt pour suppléer à l'insuffisance ou aux inégalités de la morsure. Mais ces travaux au burin, s'étant usés sans doute ont été repris rudement, de sorte qu'ils ont constitué un second état. Aussi Wilson a-t-il distingué les deux états, qu'il décrit ainsi :

Premier état. Très-rare. L'estampe est claire et harmonieuse, bien que les ombres en soient riches. Il y en avait dans la vente Denon une épreuve qui était retouchée au bistre et rehaussée de blanc.

Deuxième état. Les ombres sont durement reprises et l'harmonie de l'estampe est rompue.

Hauteur, 0,164; largeur, 0,139.

BARTSCH, 266. CLAUSSIN, 263. WILSON, 268.

En comparant ce portrait, appelé jusqu'à présent *Janus Sylvius*, avec celui que Bartsch a décrit sous le nom de Jean Corneille Sylvius, j'ai été frappé de la ressemblance qui existait entre les deux personnages, ressemblance qui n'avait pas encore été remarquée, bien qu'elle

soit frappante ; seulement Jean Corneille paraît plus vieux, plus cassé que Janus. J'en ai conclu, après avoir pris l'avis des iconophiles les plus exercés, que Janus ou Jean n'était autre que Jean Corneille, représenté deux fois par Rembrandt à la distance de quelques années; et tout confirme cette explication. Jean Corneille Sylvius était, nous l'avons dit, cousin de Saskia Uylenburg, première femme de Rembrandt. Il avait été ministre à Sloten, près de Leeuwarden, en Frise, et c'est là sans doute qu'il avait connu la famille Uylenburg, et qu'il avait épousé Aeltje Uylenburg, nièce de Rombertus, et par conséquent cousine de Saskia. Par lui, selon toute apparence, s'était fait le mariage de Saskia avec Rembrandt; du moins il figure dans l'acte comme donnant son consentement, sans doute en qualité de tuteur. Il était donc naturel que Rembrandt fît le portrait d'un homme qui allait devenir son cousin par alliance : aussi voyons-nous le premier portrait de Sylvius daté de 1633, c'est-à-dire de quelque six mois peut-être avant le mariage, qui eut lieu le 10 juin 1634. Et si, après la mort de Sylvius, Rembrandt, mû par un pieux souvenir, a recommencé le portrait du prédicant d'après un dessin ou une peinture, c'est qu'il n'était pas satisfait de sa première eau-forte, qui avait mal réussi à la morsure et avait dû être reprise au burin, ce qui l'avait alourdie. Toutes ces raisons nous ont paru convaincantes; mais la plus décisive de toutes, c'est la ressemblance incontestable et complète, sauf la différence d'âge, qui existe entre Janus et Jean Corneille. Ces deux personnages, bien évidemment, n'en font qu'un.

187. *Autre portrait de Jean Corneille Sylvius.*

Le même personnage, plus âgé, est représenté à une fenêtre ovale, tenant de la main gauche un livre fermé dans lequel il a ses doigts, et avançant la main droite dans l'action de prêcher. Il porte une calotte sur la tête, une fraise au cou, et il est revêtu d'un manteau garni de fourrures et à manches courtes. Sa main droite, sortant du cadre ovale avec un relief extraordinaire, y projette une ombre très-forte. On voit aussi l'ombre portée



Cuius adorandum docuit Facundia Christum,
Et populis verám pandit ad astra viam,
Talis erat Sylvî facies. audivimus illum
Amstelijs isto civibus ore loqui.
Hoc Frisijs præcepta dedit; pietasq. severo
Relligioq. diu vindice tuta stetit.
Præluxit, veneranda suis virtutibus, ætas.
Erudytq;. ipsos fessa senecta viros.

Simplicitatis amans fucum contempsit honesti,
Nec sola voluit fronte placere bonis.
Sic statuit: Iesum vita meliore doceri
Rectiùs, et vocum fulmina posse minus.
Amstela, sis memor extincti. qui condidit urbem
Moribus, hanc ipso fulsijt ille Deo.

C. Barlæus.

Haud ampliùs deprædico illiûs dotes,
Quas æmulor, frustraqué persequor versu.

P. S.

de sa tête sur le bord gauche de la fenêtre. De ce côté pend un rideau, et au milieu du haut, sur un pilier, on lit : *Rembrandt*, 1645. Autour de l'ovale est écrit : *Spes mea Christus Johannes Cornelij Sylvius Amstelodamo-Bat.: functus SS. minist.: anno* 45 *et* 6 *menses in Frysia, in Tyemarum et Phirdgum annos* 4 *in Balc et Harich unicum. In Minnerstgæ anno* 4. *Slotis annos* 2. *In Hollandia Slotis annos* 6 *Amstelodami annos* 28 *et* 6 *menses, ibidemque obijt anno* 1638, 19 *novembre natus annos* 74, etc. Au bas, dans une grande marge, sont écrits, sur deux colonnes, huit distiques latins de Barlæus :

Cuius adorandum docuit facundia Christum,
  Et populis veram pandit ad astra viam,
Talis erat Sylvi facies. Audivimus illum
  Amstelijs isto civibus ore loqui.
Hoc Frisijs præcepta dedit : pietasq. severo
  Relligioq. diu vindice tuta stetit.
Præluxit, veneranda suis virtutibus, ætas.
  Erudytq. ipsos fessa senecta viros
Simplicitatis amans fucum contemsit honesti,
  Nec sola voluit fronte placere bonis.
Sic statuit : Jesum vita meliore doceri
  Rectius, et vocum fulmina posse minus.
Amstela, sis memor extincti qui condidit urbem
  Moribus; hanc ipso fulsijt ille Deo.
C. Barlæus.

Haud amplius deprædico illius dotes,
Quas æmulor, frustraque persequor versu.
P. S.

Ce portrait se rencontre rarement, surtout beau d'épreuve, parce que la gravure, en étant peu profonde, n'a pu tenir longtemps à l'impression. C'est au velouté des barbes et à la saleté du fond de la planche, particulièrement dans les coins, que se reconnaissent les premières épreuves[1].

Hauteur, 0,277; largeur, 0,181.

BARTSCH, 280. CLAUSSIN, 277. WILSON, 282.

---

1. Wilson dit, au sujet de cette planche, que la plus belle épreuve qu'on en connaisse était celle que possédait lord Aylesford. Il ajoute que cette épreuve avait appartenu à Sylvius lui-même, et qu'elle était passée des mains de sa famille dans celles de M. Bocsh, à la vente duquel elle fut achetée par Josi. Mais il est impossible qu'une épreuve du second portrait de Sylvius lui ait appartenu à lui-même, car ce portrait fut gravé par Rembrandt de souvenir, ou peut-être d'après une peinture, sept ans après la mort de Sylvius. Peut-être l'épreuve avait-elle appartenu au fils de Jean Corneille, Pierre Sylvius, qui exerça le ministère à Sloten. Quoi qu'il en soit, nous dirons un mot ici de la collection de lord Aylesford, dont nous avons parlé en plusieurs endroits de cet ouvrage. Bien des fois nous avons entendu des amateurs demander le catalogue de la vente Aylesford, et nous-même nous l'avions longtemps cherché; mais nous avons su enfin que la vente de cet amateur n'avait jamais été faite publiquement. L'œuvre de Rembrandt seul, et il était loin d'être complet, fut vendu par lord Aylesford pour la somme de trois mille livres sterling (75,000 francs) au fameux marchand d'estampes Woodburn, celui-là même dont la vente s'est faite à Londres, au mois de juillet 1854.

Croirait-on que cet habile marchand, qui était aussi un fin connaisseur, revendit à M. Hol-

Voici ce que nous savons, du reste, des diverses phases du ministère de Jean Corneille Sylvius. En 1593, il devint *proponent*, et fut appelé à Tiemmarum et à Firdgum; en 1597, à Balc et à Harich; l'année suivante, à Minnertsga; en 1602, il passa à Sloten en Frise, et deux ans après à Sloten en Sloterdijck. C'est en 1610 qu'il fut ministre prédicant dans les églises d'Amsterdam. Il avait commencé les fonctions de son ministère à l'hôpital de cette ville; il y mourut à l'âge de soixante-quatorze ans, en 1638, quatre ans après le mariage de sa cousine avec Rembrandt.

D'après ce que nous avons dit à l'article précédent, c'est le second portrait de Jean Corneille. Projetant l'ombre de sa tête et de sa main sur les bords de la fenêtre ovale qui l'encadre, ce portrait semble sortir de l'estampe; mais ce n'est pas seulement par l'énergie du clair-obscur et par la délicatesse du travail qu'il est supérieur au premier, c'est par un sentiment admirable d'humilité chrétienne et d'onction, qui semble répondre à ces mots gravés sur le cadre : *Spes mea Christus.*

M. Vosmaer nous donne au sujet de Jean Corneille Sylvius un renseignement précieux : « Parmi les portraits de cette année (1644), dit-il, nous distinguons en premier lieu celui que possède M. Ém. Pereire, à Paris. Dans la galerie du cardinal Fesch, il était appelé *Juste Lipse.* La description donnée par l'auteur du catalogue de cette galerie, le livre des *Institutiones Calvini* auprès du personnage, me donnèrent un soupçon qui me fit écrire en marge de mes notes : *Sylvius?* Maintenant que je l'ai vu, je ne doute plus : c'est bien lui; il a le costume, les cheveux, la moustache, la barbe bifurquée des deux portraits à l'eau-forte de Sylvius. C'est la même physionomie pensive, ce sont les traits accentués, secs, profonds; ce sont la bouche et le nez mêmes de Sylvius. Les portraits de Rembrandt nous charment ou nous intéres-

---

ford, pour trois mille cinq cents livres sterling, dix-sept pièces seulement de l'œuvre de lord Aylesford! Parmi ces pièces se trouvait une épreuve du *Juif à la rampe* avec la bague noire. Il importe d'ajouter que M. Holford est trente ou quarante fois millionnaire.

sent, alors même que nous ne connaissons pas le nom de ceux qu'ils représentent. Cependant il s'y ajoute une valeur historique quand nous sommes en état d'en nommer les originaux.

« Ce magnifique portrait porte la date de 1644, et le ministre décéda en 1638; mais nous savons que, outre l'eau-forte de 1633, Rembrandt en fit encore une en 1645. C'est donc deux fois, après la mort de Sylvius, que le maître fit le portrait du prédicant, soit de mémoire, soit d'après des études. »

Nous ajouterons à ce renseignement qu'à la vente Pereire, qui eut lieu en 1872, le prétendu portrait de Juste Lipse, — lequel ressemble, en effet, d'une manière saisissante, à Jean Corneille Sylvius, — fut adjugé au prix de 38,500 francs.

188. *Le Docteur Petrus Van Tol.*

Pièce improprement dite : *L'Avocat Tolling.*

Un portrait d'homme, des plus rares de l'œuvre de Rembrandt. Il représente le médecin Pierre Van Tol (suivant M. Vosmaer, le docteur Arnoldus Tholinx), vu presque de face, assis dans un fauteuil devant une table sur laquelle se trouvent, à gauche, plusieurs livres ouverts les uns sur les autres. Sa tête est couverte d'un chapeau rond un peu élevé qui projette une ombre sur les yeux. Il porte une moustache, une barbe blanche taillée carrément, un collet, et une robe qui paraît doublée de fourrure. Ses bras sont appuyés sur le fauteuil, dont le dossier est orné de clous et surmonté d'une tête de lion. Au bas de la droite on aperçoit une bouteille bouchée d'un linge et se terminant par un tuyau recourbé comme une cornue, une autre bouteille carrée, et une petite fiole entre les deux. Ces trois objets paraissent indiquer l'étude de la chimie. Le fond est ombré de plusieurs tailles derrière les bouteilles, et sur la gauche, tout le long du fauteuil et un peu au-dessus. Ce morceau porte en bas une marge d'environ 17 millimètres.

On connaît un *premier état* de cette pièce, où le coude gauche, au lieu d'être arrondi, fait un angle. Il s'en trouva une épreuve à la vente Verstolk de Soelen. Il va sans dire qu'elle est de la dernière rareté.

Les épreuves du *second état* sont toutes avec des barbes, ce qui fait présumer que la planche n'a tiré qu'un très-petit nombre, et qu'elle a été ensuite brisée ou perdue. Cela expliquerait pourquoi les épreuves en sont si rares.

Hauteur, y compris la marge, 0.196; largeur, 0.158.

BARTSCH, 284. CLAUSSIN, 281. WILSON, 286.

Gersaint et Bartsch ont donné à ce portrait le nom de l'Avocat Tolling, mais j'ai lieu de penser qu'ils ont fait erreur. Le catalogue de Burgy, rédigé à La Haye en 1755, par un amateur hollandais, qui devait être sur ce point mieux instruit que Gersaint, désigne ainsi cette pièce : *le Portrait fameux du médecin Pierre Van Tol, extraordinairement rare;* et tout me fait supposer que cette désignation est la meilleure. Il est en effet bien peu vraisemblable que Rembrandt eût représenté un avocat entouré de fioles et d'objets indiquant l'étude de la chimie, et il faut dire aussi qu'on ne voit pas souvent les avocats se livrer à un tel genre d'étude. M. Vosmaer dit que le médecin représenté s'appelait Arnoldus Tholinx, mais sans dire où il a puisé ce renseignement.

Quoi qu'il en soit, ce portrait, fort bien gravé d'ailleurs, est d'une si grande rareté que les connaisseurs se le disputent avec acharnement dans les ventes publiques, lorsqu'il vient par extraordinaire à s'y produire. Il me souvient à ce sujet d'avoir entendu raconter par un amateur français en réputation, établi à Londres, qu'à la vente Pole Carew, qui eut lieu dans cette ville en 1835, il se passa une scène intéressante à propos d'une épreuve de *l'Avocat Tolling*. A cette vente se trouvaient les plus illustres curieux de l'Angleterre : lord Aylesford, lord Spencer, sir... Astley, William Esdaile, Chambers Hall, Wilson, Maberly, M. Donnadieu, notre compatriote, grand collectionneur d'autographes, de dessins et d'estampes, le chevalier de Claussin, auteur d'un des *Catalogues* de Rembrandt, et en même temps les plus riches marchands de Londres : les Colnaghi, les Tiffin, les Smith, les Graves, les Evans. Jamais peut-être on ne vit de plus magnifiques estampes. Presque toute la collection de Pole Carew provenait des cabinets Barnard, Haring, Hibbert, lord Bute. Le portrait d'Asselyn, avec le chevalet, c'est-à-dire du premier état, fut vendu 39 livres 18 schellings (près de 1,000 francs); le portrait du ministre anabaptiste Anslo avait été poussé à 74 livres 11 schellings (1,800 francs) : la pièce de cent florins venait de monter à 163 livres (4,075 francs).

Enfin on mit sur table *l'Avocat Tolling*. C'était une épreuve admirable, presque unique, chargée de barbes, avec les bords raboteux, moins travaillée que celle du musée d'Amsterdam. Elle avait été achetée par M. Pole Carew 56 livres seulement, à la vente de M. Hibbert, en 1809. La chaleur des enchères était à son comble. Toutes les physionomies paraissaient altérées. M. de Claussin respirait à peine. Quand l'estampe passa devant lui, elle avait déjà monté à 150 livres! Il la prit d'une main tremblante, l'examina quelque temps à la loupe et mit 5 livres; mais en un tour de table, l'enchère s'éleva à 200 livres (5,000 francs!); le pauvre Claussin était pâle; une sueur froide ruisselait sur ses tempes. N'y pouvant plus tenir, et sentant qu'il avait affaire à quelque puissance, il essaya de fléchir le compétiteur inconnu qui lui faisait une si rude guerre. Après avoir balbutié quelques mots en anglais : « Messieurs, reprit-il dans cette même langue qu'il parlait à peu près comme sa langue maternelle, vous me connaissez, je suis le chevalier de Claussin; j'ai consacré une partie de mon existence à dresser un nouveau catalogue de l'œuvre de Rembrandt, et à copier à l'eau-forte les plus rares estampes de ce grand maître. Il y a vingt-cinq ans que je cherche l'*Avocat Tolling,* et je n'ai guère vu ce morceau que dans les collections nationales de Paris et d'Amsterdam, et dans le portefeuille de feu Barnard, où se trouvait l'épreuve que voici. Si cette épreuve m'échappe, il ne me reste plus, à mon âge, d'espérance de la revoir. Je supplie mes concurrents de prendre en considération les services que mon livre a pu rendre aux amateurs, ma qualité d'étranger, les sacrifices que je me suis imposés toute ma vie pour composer une collection qui me permît de faire des remarques nouvelles sur ce bel œuvre de Rembrandt... Un peu de générosité, messieurs, » ajouta Claussin, pour sa péroraison; il avait déjà les larmes aux yeux. Ce *speech* inattendu ne fut pas sans produire quelque sensation. Beaucoup en furent touchés; quelques-uns souriaient, et racontaient tout bas que ce même M. de Claussin, qui était capable de pousser une estampe à quatre et cinq mille francs, était souvent rencontré le matin

dans les rues de Londres, allant chercher deux sous de lait dans un petit pot... Mais après un moment de silence, un signe fut fait à l'*auctionner*, une enchère fut criée..., et le marteau fatal tomba sur le chiffre 220 livres!... On sut alors seulement que l'heureux acquéreur était M. Verstolk de Soelen, ministre d'État en Hollande.

189. *Uytenbogaert.*

Pièce dite : *Le Peseur d'or.*

Portrait d'Uytenbogaert, receveur des États de Hollande. Il est représenté assis à une grande table sur laquelle sont placés plusieurs sacs d'argent et un grand livre de compte. Il tient une plume de sa main droite qui est appuyée sur ce livre; de l'autre main, il donne un sac d'argent à un garçon de comptoir qui est sur le devant à droite, un genou en terre. Le receveur est coiffé d'un bonnet de mezzetin et vêtu d'une robe garnie de fourrure. Au-dessus du grand livre on voit des balances, avec deux sacs dans un des deux bassins. Sur le devant, à gauche, on remarque un coffre de fer et trois tonneaux dont deux sont couchés et l'autre est posé sur son fond. Dans celui-ci on voit des pièces de monnaie. Dans le fond de la gauche on aperçoit, en dehors d'une porte dont le bas est fermé, un homme avec un sac d'argent et une femme qui appuie une main sur le battant de la porte, et semble avancer l'autre main. Au-dessus de la tête de Uytenbogaert, il y a sur le mur un tableau de forme oblongue, cintré par le haut, où est représenté le sujet du *Serpent d'airain.* Au bas, dans la marge à gauche, est gravé : *Rembrandt f.*, et au-dessous : 1639.

On distingue trois états de ce portrait.

Premier état. Extrêmement rare. La tête du receveur n'est exprimée qu'au trait et par trois ou quatre hachures.

Wilson, à propos de ce premier état, mentionne une épreuve qu'il en a possédée et qui provenait de la vente Denon. « Rembrandt, dit-il, y avait dessiné la tête d'une façon tout à fait magistrale, mais il l'avait modelée par d'autres travaux que ceux qu'il a ensuite employés dans le portrait fini. Il avait aussi lavé au bistre toute la planche, et y avait mis l'effet brillant et moelleux d'une peinture. « Il est probable, ajoute Wilson, que Rembrandt ayant dû attendre pour dessiner la tête du receveur (qui peut-être n'avait pas eu le temps de poser), acheva le portrait sur l'épreuve en question et suppléa au visage absent de son modèle, de manière à se donner à lui-même, en attendant, la satisfaction d'un bel effet[1]. »

---

1. It is not unlikely that Rembrandt perhaps waited for the actual portrait of the Receiver,

Nous ajouterons à cette note de Wilson que le Catalogue Denon, rédigé par M. Duchesne, ne décrit comme épreuve du *Peseur d'or*, retouchée au pinceau, qu'une épreuve du deuxième état.

Deuxième état. Très-rare. La tête du receveur est finie et les pièces de monnaie qui étaient sur le tonneau sont, non pas mieux indiquées que dans le premier état (comme le disent nos prédécesseurs Claussin et Wilson), mais encore presque entièrement effacées. Cette seconde épreuve est chargée de barbes, principalement aux fourrures de la robe du receveur, qui ont été reprises à la pointe sèche, et ces barbes y produisent un effet brillant.

On sait que le capitaine William Baillie a fait une assez bonne copie de ce deuxième état du portrait du *Peseur d'or*. On lit dans la marge en bas :

. . . . . Scilicet improbæ
Crescunt divitiæ.

Vers la droite est marqué le monogramme du capitaine, composé des lettres *W* et *B* entrelacées; mais comme il y a de cette copie des épreuves avant la lettre qu'on ne distingue pas aisément (dit Bartsch) de l'estampe originale, il est nécessaire d'appeler l'attention des amateurs sur le sac d'argent que le peseur d'or donne au garçon à genoux devant lui. Dans l'estampe originale, il y a, au haut de ce sac, un pli de la forme d'un 3 écrit à rebours et penché, tandis que dans la copie de Baillie ce même pli ressemble à un 5.

Il y a encore, ajoute Bartsch, une autre copie non moins trompeuse (le mot *trompeuse* nous paraît ici un peu fort) faite par Jacques Hazard, amateur anglais, mort à Bruxelles en 1787. Elle diffère de l'estampe originale et de la copie de Guillaume Baillie en ce que le livre de compte du receveur n'offre aucun trait d'écriture.

Nous devons signaler encore une troisième copie en sens inverse, par Van Bruges.

Troisième état. La planche est entièrement retouchée, et cette retouche, que l'on dit avoir été exécutée par le capitaine Baillie, a fait beaucoup perdre à l'estampe de sa beauté et de son éclat. La reprise des travaux a donné de la lourdeur à diverses parties, principalement aux fourrures de la robe et à la tête du garçon de comptoir qui a un genou en terre. Le visage du receveur porte aussi la trace de travaux additionnels, et l'on remarque sur le tableau qui représente le *Serpent d'airain* de nouvelles hachures qui, partant de la figure du serpent, rayonnent sur la planche.

Les épreuves de ce troisième état sont ordinairement sur du faux papier des Indes, *on thick spurious India paper*, lequel imite le vieux papier du Japon, avec cette différence que le papier dont Rembrandt se servait est fait de soie pure et se déchire difficilement, au lieu que le papier sur lequel se trouvent imprimées les épreuves de la planche retouchée par Baillie est très-cassant, étant fait d'écorce d'arbre.

Hauteur, 0,250, y compris la marge inférieure qui est de 13 millimètres; largeur, 0,205.

BARTSCH, 281. CLAUSSIN, 278. WILSON, 283.

---

so as to cause the vacancy for the face; and in mean time, in the impression here noticed, supplied a countenance, to please himself vith the perfect effect. (*A descriptive Catalogue of the prints of Rembrandt, by an amateur. London*, 1836.)

Nous avons vainement cherché quelques renseignements sur Uytenbogaert, et nous n'avons pas même pu savoir s'il était, ou non, parent de Jean Uytenbogaert, ministre des Remontrants, dont le nom latinisé s'écrit en Hollande, *Wtenbogardus,* ainsi que Bartsch l'écrit lui-même dans son catalogue, sans doute pour distinguer, l'un de l'autre, les deux personnages. Le seul ouvrage où nous espérions trouver quelque indication intéressante touchant le *Peseur d'or* était le *Catalogue descriptif de sept mille portraits hollandais,* publié à Amsterdam en 1853 par M. Frédérik Müller, un des plus savants libraires de l'Europe; mais ce précieux dictionnaire ne renferme pas le nom du receveur des États de Hollande, et il nous souvient en effet que, lorsque M. Müller nous montra sa magnifique collection en 1851, nous lui exprimions le regret de n'y pas voir figurer encore quelques-uns des rares portraits de Rembrandt, entre autres l'original du *Docteur Petrus Van Tol* et le *Peseur d'or*. M. Scheltema, dans sa curieuse biographie de Rembrandt, ne nous fournit non plus aucun document sur Uytenbogaert. Nous trouvons seulement le nom de ce financier, cité plus d'une fois dans la correspondance de Rembrandt avec Constantin Huygens, secrétaire du prince Frédéric-Henri, au sujet des sommes qui étaient dues au peintre pour ses tableaux, et c'est sans doute à l'occasion des payements que Rembrandt eut à toucher des mains du receveur, que se fit leur connaissance, ou, pour mieux dire, que se lia leur amitié.

190. *Johannes Wtenbogardus,*

Ministre des Remontrants.

Wtenbogardus n'est ici que le nom latinisé de Uytenbogaert; nous le conservons en latin pour le distinguer du précédent. Le ministre est représenté dans un ovale et gravé sur une planche de forme octogone. Il est vu presque de face et assis dans un fauteuil; sa main gauche tient un des côtés du livre qui est ouvert et placé sur la table. On voit dans le fond de la droite plusieurs volumes négligemment posés les uns sur les autres. Il est coiffé d'une calotte; il porte une barbe grise et une fraise au cou. Au bout de la

planche, en dehors de l'ovale, on lit, à gauche : *Rembrandt f.*, et sur la droite : 1635. Dans une marge réservée au bas de la planche sont gravés ces quatre vers latins :

Quem præmirari plebes, quem castra solebant
Damnare et mores aula coacta suos,
Jactatus multum, nec tantum fractus ab annis,
WTENBOGARDUS sic tuus, Haga, redit.

Ces vers ont été composés par le célèbre Hugo Grotius, dont le nom est gravé à la droite des vers, la lettre *H* se mêlant à la lettre *G*.

Il y a, non pas trois, mais quatre états de ce morceau, dont le cuivre existe encore et se trouvait compris dans le fonds de Jean.

Premier état. De la plus grande rareté. On n'y voit ni le rideau, ni les quatre vers latins. La fraise que le ministre porte à son cou est seulement au trait, la planche est en général moins travaillée : elle est aussi plus grande, car elle mesure 249 millimètres de hauteur, au lieu de 225, et 186 millimètres de large, au lieu de 184.

Il existe une épreuve de cet état au musée d'Amsterdam.

Deuxième état. Non moins rare que le précédent. Il n'en diffère que par la fraise qui est partout plus travaillée, et par l'expression du visage qui est mieux rendue.

Troisième état. Le rideau est ajouté. Tout le portrait est fini; le caractère de la tête est malheureusement altéré. La planche est réduite à une forme octogone, mais avec des oreilles ou onglets aux deux extrémités droite et gauche. Les épreuves de cet état sont encore très-rares.

Quatrième état. Les onglets ont été supprimés, et la planche a une forme octogone régulière. Cet état est commun.

Hauteur de la planche réduite, 0,225; largeur, 0,184.

BARTSCH, 279. CLAUSSIN, 276. WILSON, 281.

Jean Uytenbogaert (ou Uytenbogaard), né à Utrecht en 1557, était un homme d'un profond savoir et d'un grand caractère. Il a joué un rôle très-important, par ses actes et par ses écrits, dans les controverses religieuses qui agitèrent la Hollande au XVII[e] siècle. Dès sa jeunesse il eut du goût pour la théologie, et son bonheur était d'aller écouter tous les sermons et tous les prêches. S'étant décidé pour la Réforme, il partit en 1580 pour Genève, où il allait suivre les enseignements de Théodore de Bèze et d'Antoine de La Faye. Revenu à Utrecht quatre ans après, il fut nommé prédicant de la ville, puis appelé par l'Église de la Haye, qui obtint qu'on le lui céderait pour deux ans. En 1599, à l'époque du siége de Bommel, il se rendit au camp pour y prêcher, et le prince

Maurice fut si content de ses prédications qu'il le garda auprès de lui comme chapelain de l'armée, ensuite comme chapelain de la cour, *Hofprediker*.

Pendant quinze ans il suivit le prince d'Orange dans toutes ses campagnes et fut attaché à sa personne; mais, bien que le stathouder fût opposé à la doctrine des Arminiens, Uytenbogaert, qui était l'ami d'Arminius, ne laissa pas de soutenir ce théologien, et lorsqu'en 1609 une conférence fut ouverte devant les États de Hollande entre les Arminiens et les Gomaristes, le chapelain de Maurice y figura comme le second d'Arminius. L'année suivante, les États Généraux ayant envoyé en France une ambassade extraordinaire, Uytenbogaert en fut l'aumônier. Cette mission le mit en rapport avec le Genevois Casaubon, gendre d'Henri Estienne et Bibliothécaire d'Henry IV. Présenté au roi, l'aumônier de l'ambassade reçut de lui des marques d'une considération toute particulière.

Cependant, Arminius étant mort de fatigue et de chagrin, les sectateurs de sa doctrine présentèrent, en cette même année 1610, ces fameuses *remontrances* qui leur firent donner depuis le nom de *Remontrants*, et Uytenbogaert devint pour eux comme le successeur d'Arminius, sans pour cela se séparer du prince d'Orange, dont il resta le chapelain jusqu'en 1614. Mais le stathouder ayant rompu avec Barnevelt et avec Grotius, qui soutenaient les Remontrants et qui étaient les amis de Uytenbogaert, celui-ci fut enveloppé dans la disgrâce du grand pensionnaire. Le 29 août 1618, il alla voir Barnevelt et le trouva dans sa bibliothèque, non plus comme autrefois occupé à feuilleter ses livres ou à écrire, mais rêveur, sombre et accablé de sinistres pressentiments. Uytenbogaert lui adressa de religieuses consolations, lui serra la main et se retira profondément ému. Une heure après, Barnevelt était arrêté pour être, quelques mois plus tard, traîné à l'échafaud, et Grotius était enfermé dans la prison d'où il s'évada.

Uytenbogaert, réfugié d'abord à Amiens et ensuite à Paris avec un autre remontrant célèbre, Bischop (Episcopius), fut assigné devant le

synode de Dordrecht et condamné par contumace au bannissement à perpétuité et à la confiscation de ses biens. Toutefois, dans son malheur, il conserva l'amitié de Louise de Coligny, veuve de Guillaume le Taciturne, et de son fils Frédéric-Henri, frère de Maurice, avec lesquels il correspondait en langue française. Après avoir séjourné quelque temps à Paris, il se rendit à Rouen, où l'archevêque le reçut avec de grands égards, dans l'espérance d'opérer un rapprochement entre l'Église et les sectes qui la divisaient; mais le remontrant fut inébranlable.

Lorsque Frédéric-Henri succéda à son frère Maurice en 1625, Uytenbogaert, Bischop et leurs sectateurs purent rentrer en Hollande. Grâce à l'amitié du nouveau stathouder, l'ancien chapelain de la cour fut toléré à la Haye, où il prêcha jusqu'à la fin de ses jours. Son portrait fut peint, en 1633, par Michel Mirevelt; en 1635 il fut dessiné et gravé par Rembrandt, qui, pour le dire en passant, se trouvait ainsi, quoique jeune encore, en relation avec les plus illustres personnages de son pays. En 1643, Episcopius étant mort à Amsterdam, Uytenbogaert, bien qu'âgé alors de quatre-vingt-six ans, voulut aller rendre les derniers devoirs à son compagnon d'exil. S'étant approché du cercueil, il dit en touchant le front de son ami : « Tête chère, combien tu renfermais de sages pensées ! » Uytenbogaert mourut lui-même l'année suivante, à quatre-vingt-sept ans.

PORTRAITS DE REMBRANDT

ET DE SA FAMILLE

Pour faciliter les recherches des amateurs, j'ai cru devoir consacrer un chapitre à part aux portraits de Rembrandt et de sa famille. Dans les catalogues de Bartsch, de Claussin et de Wilson, les portraits de Rembrandt par lui-même sont tous rangés, il est vrai, au commencement de l'œuvre, avec celui de son fils Titus; mais ils sont séparés des portraits de sa mère et de sa femme, lesquels sont disséminés dans la onzième classe. Dans un autre classement, qui me paraissait meilleur uniquement parce qu'il était plus logique, j'ai trouvé un avantage auquel je n'avais pas songé. Je possédais il y a quelques années deux cent quatre estampes originales de Rembrandt[1], y compris un certain nombre d'états différents, constituant des doubles. A l'exception des grands morceaux, tels que *Jésus présenté au peuple*, la *Pièce de cent florins*, la grande *Résurrection de Lazare* (dont j'ai en vain cherché une épreuve des premiers états) et certaines raretés d'un prix inabordable pour un simple homme de lettres comme moi, telle que le prétendu *Avocat Tolling*, sans parler des pièces qu'on ne peut avoir à aucun prix, parce

1. Cet œuvre, que j'avais commencé il y a plus de vingt ans (vers 1837), je le cédai en 1854 à M. Thibaudeau, et on l'a vu figurer dans sa vente, sauf quelques pièces qu'il avait consenti à échanger contre des dessins. Mais il n'est qu'heur et malheur en fait de vente; celle qui eut lieu après la mort de M. Thibaudeau fut désastreuse. Il semblait qu'il y eût un concert tacite entre les amateurs et les marchands pour arrêter les enchères. Six mois après, les mêmes estampes se vendaient le triple; aujourd'hui elles ont même quintuplé.

Aussi, après avoir essayé de recomposer un œuvre de Rembrandt, j'ai dû renoncer à ce projet, vu le prix excessif auquel se sont élevées les eaux-fortes de ce maître. Les simples amateurs ont à subir aujourd'hui la concurrence des financiers, dont nous avons fait ainsi l'éducation à notre détriment. Hélas! il n'y a plus maintenant que les nations ou les millionnaires qui puissent avoir un bel œuvre de Rembrandt; mais grâce à l'héliogravure, nous en aurons du moins un équivalent parfait.

qu'elles sont immobilisées dans les collections publiques de l'Europe, j'avais un des œuvres les plus nombreux peut-être qu'un amateur ait jamais réunis. Cet œuvre était rangé à peu près dans l'ordre que j'ai suivi pour le présent ouvrage. Il en résulta des rapprochements qui amenèrent des remarques tout à fait nouvelles : celles, par exemple, qui ont trait à la *Grande Mariée juive*, comme aussi au double *Portrait de Jean Corneille Sylvius*.

191. *Tête de la mère de Rembrandt.*

(*Vieille bien caractérisée, regardant en bas.*)

Une tête de vieille, vue de trois quarts, et dont le menton touche presque au bord de la planche. Elle est coiffée d'une sorte de capuchon épais qui tombe au niveau des épaules, et dirigée vers la droite, d'où vient la lumière. Le fond est clair, à l'exception d'une petite partie de la gauche qui est ombrée d'une seule taille jusqu'à la hauteur du milieu de la tête. On lit dans le haut : *Rembrandt f.* 1633.

On distingue deux états de ce morceau.

Premier état, de la plus grande rareté. L'estampe est gravée à l'eau-forte pure et peu colorée. Le fond est entièrement clair, et l'on ne voit ni le nom de Rembrandt ni l'année. La planche est plus grande; elle mesure 63 millimètres de haut sur 58 de large, au lieu de 42 millimètres sur 40. « J'ai vu, dit Claussin, une de ces sortes d'épreuves où Rembrandt avait dessiné à la pierre noire le haut du corps. »

Second état. La planche est réduite aux dimensions ordinaires; on y voit le nom de Rembrandt et la date de 1633. La tête est terminée et se modèle vigoureusement.

Hauteur, 0,042 : largeur, 0,040.

BARTSCH, 351. CLAUSSIN, 341. WILSON, 346.

192. *Tête de la mère de Rembrandt, vue de face.*

(*Vieille à bouche pincée.*)

Autre tête de vieille ressemblant à la précédente, mais vue de face, et dont le menton touche également au bord inférieur de la gravure. Elle est coiffée d'une cornette qui projette son ombre jusque sur les yeux. La tête, éclairée par la droite, est gravée d'un ton rembruni. Le fond est clair, à l'exception du bord de la gauche qui est ombré d'une

seule taille. On lit sur la gauche, à la hauteur des deux tiers de la tête : *Rt.* 1628. Le chiffre 2 est retourné.

On connaît aussi deux états de cette estampe.

Premier état. Le cuivre est plus grand par le bas, ce qui place la tête dans le milieu de la planche, de sorte que le menton n'en touche plus le bord. Il n'y a de gravé que le visage. Nous avons vu au musée d'Amsterdam l'épreuve dont parle Claussin, et que l'on peut considérer comme unique. La cornette, ainsi qu'une partie du buste, sont indiquées à la pierre noire au moyen de quelques hachures très-spirituelles et très-libres de la main même de Rembrandt. Cette épreuve, provenant de la collection Van Leyden, est celle dont Pierre Yver fait mention dans son *Supplément*.

Second état. La planche, diminuée par le bas, est réduite aux dimensions ordinaires. La cornette est gravée et d'un ton plus coloré que le visage.

Hauteur, 0,063; largeur, 0,065.

BARTSCH, 352. CLAUSSIN, 342. WILSON, 347.

193. *Petit buste de la mère de Rembrandt.*

(Buste de vieille d'un beau caractère.)

Un buste de la mère de Rembrandt spirituellement et légèrement gravé. La tête est couverte d'une espèce de coiffe relevée sur l'oreille droite et pendante sur l'oreille gauche. La figure est dirigée vers la droite de l'estampe, d'où vient la lumière. Sa robe est ouverte par devant. Le fond est clair, sauf qu'il est ombré d'une seule taille le long du dos. On lit au haut de la droite : *R.* 1628. Le chiffre 2 est retourné.

Claussin décrit deux états de cette planche, et voici en quels termes :

« *Première épreuve*, de la dernière rareté, où la tête seule est terminée. Le côté de la coiffe relevé sur l'oreille droite, ainsi que la partie extérieure de cette même coiffe, pendante sur l'épaule gauche, n'y sont point exprimés. Le buste manque entièrement.

« La *seconde épreuve* est celle qui a été décrite, où la coiffe est terminée et le buste gravé. Comme Rembrandt a fini cette coiffe à la pointe sèche, sans en avoir ôté les barbes, il en résulte que ces mêmes parties sont chargées de manière noire dans les anciennes épreuves. »

Claussin ayant décrit ce premier état, il est à présumer qu'il l'a vu, bien que son habitude, quand il cite une grande rareté, soit de dire dans quel cabinet il l'a rencontrée ; mais nous voulons signaler après lui une erreur dans laquelle ne manqueraient pas de tomber quelques amateurs en consultant l'œuvre, d'ailleurs si magnifique, du Cabinet des Estampes de Paris. Il se trouve dans cet œuvre un premier état, où la planche a 75 millimètres de hauteur au lieu de 65, et l'épreuve est tellement faible que certains travaux n'y paraissent point, et qu'ainsi on peut la prendre pour une simple ébauche. En y regardant de très-près, je me suis aperçu que ce premier état était factice, et que,

pour faire croire à une plus grande hauteur de la planche, on avait ajouté à l'épreuve, dans sa partie supérieure, une petite bande de papier de 10 millimètres, après avoir eu soin de se procurer un tirage assez pâle pour que les tailles les plus fines ne vinssent pas à l'impression. En retournant l'épreuve du Cabinet des Estampes, j'ai fait cette autre remarque, que les filigranes du papier sont, au verso, dans le sens horizontal, tandis qu'ils sont verticaux de l'autre côté : d'où il suit que l'épreuve a été doublée, sans aucun doute pour dissimuler la frauduleuse addition de la bande de papier. Mais, voulant pousser plus loin l'illusion, l'auteur de la supercherie a jeté dans le haut de l'épreuve quelques taches feintes qu'il a très-habilement disséminées, de manière que l'œil ne fût



pas frappé de deux taches véritables que la sophistication de l'estampe avait produites sur la ligne de jonction des deux papiers. Ensuite, par des salissures adroites, pratiquées tant au delà de cette ligne qu'en deçà, il a masqué de son mieux la démarcation qui aurait trahi sa fraude. Weigel mentionne une copie de cette pièce, signée *Both*.

Hauteur, 0,065 ; largeur, 0,063.

BARTSCH, 354. CLAUSSIN, 343. WILSON, 348.

Bien que cette petite estampe soit une des premières que Rembrandt ait gravées, c'est peut-être la plus parfaite qui soit sortie de sa main. A aucune époque de sa vie, le grand peintre n'a eu la pointe plus délicate et plus sûre ; jamais il ne poussa plus loin le sentiment

des plans, ni le bonheur de l'exécution. Rien de plus admirable, en fait de petites gravures, que le choix des tailles au moyen desquelles il a exprimé l'attendrissement des tempes, l'enchâssement des yeux et les sourcils ravagés par le temps, la joue de son modèle, sillonnée de rides, la bouche finement plissée par une longue habitude d'observation et de légère ironie, et les méplats du nez et les sécheresses du menton. Rembrandt n'avait, en 1628, que vingt-deux ans, et déjà il était accompli dans l'art de sentir et dans le talent d'exprimer. A un âge où il n'était pas encore sorti de la maison paternelle, car il ne s'établit à Amsterdam qu'en 1630, il était naturel qu'il commençât par ses parents ses études de la figure humaine; mais ce qui est tout à fait remarquable, c'est que les deux premières gravures qu'il fit du buste ou de la tête de sa mère, et qui sont l'une et l'autre datées de 1628 (on ne connaît aucune estampe de Rembrandt antérieure à cette date), sont les plus étonnantes de toutes, et que même dans le beau portrait que nous appelons *la Mère de Rembrandt au voile noir* (Bartsch la nomme *Vieille femme assise*), l'artiste n'a pas mieux rendu les palpitations de la vie présente, ni les traces profondes de la vie passée.

194. *Buste de la mère de Rembrandt, vu de face.*

La tête est vue de face et coiffée d'une cornette à l'ordinaire, qui est arrangée à peu près comme dans le nº 192. Le corps est dirigé vers la droite, d'où vient le jour; il est couvert d'une robe fourrée qui n'est que légèrement tracée. Le fond est blanc, à l'exception de quelques petites tailles qui se voient à la droite de l'estampe. Ce morceau, gravé d'une pointe assez grosse, est d'un bel effet. Il est extrêmement rare.

Hauteur, 0,078; largeur, 0,063.

BARTSCH, 353. CLAUSSIN, 344. WILSON, *article omis.*

Bartsch et Claussin ont décrit cette estampe sans dire où ils l'avaient vue : nous savons, pour notre part, qu'il n'en existe aucune épreuve au musée d'Amsterdam, ni au Cabinet des Estampes de Paris, ni au

British Museum. Nous n'avons pas cru cependant devoir supprimer ce morceau, comme l'a fait Wilson, qui, chose étrange! le passe sous silence dans son catalogue sans dire pour quelle raison, tandis que dans cette même classe des portraits de femme où se trouve rangé le buste si rare que nous venons de décrire d'après Bartsch, Wilson a rejeté deux autres pièces, l'*Étude pour la Grande Mariée juive* et la *Vieille Femme méditant sur un livre,* mais en ayant soin de donner les motifs de ces deux suppressions. J'ignore donc ce qui l'a porté à rayer de son catalogue le *Buste de la Mère de Rembrandt, vu de face,* pièce que je n'ai jamais vue.

195. *Buste de la Mère de Rembrandt, la main sur la poitrine.*

Portrait en buste de la mère de Rembrandt. Elle est vue presque de face. Sa tête et son corps sont un peu dirigés vers la droite de l'estampe. Ses yeux sont baissés et sa main gauche est placée sur sa poitrine. Elle est coiffée d'un voile noir qui laisse à découvert tout le front, et elle est vêtue d'une robe noire montante que dépasse le bord de sa chemise. Le fond est entièrement couvert de tailles. Au milieu d'une petite marge, au bas de l'estampe, on lit : *Rt.* 1631.

Wilson distingue un *premier état* dans lequel le fond serait moins travaillé, particulièrement autour de la tête : nous n'avons jamais pu vérifier cette différence.

Hauteur, 0,094, y compris la marge du bas, qui est de 9 millimètres; largeur, 0,065.

BARTSCH, 349. CLAUSSIN, 339. WILSON, 344.

Cette estampe a servi à remplacer la femme de Rembrandt dans la pièce que l'on trouvera décrite ci-après sous le nº 203 du présent catalogue, *Rembrandt et sa femme.* Après avoir découpé avec adresse et précision la tête de la mère de Rembrandt, en ne conservant le buste que jusqu'au-dessus de la main, on a délicatement collé la découpure sur le fond blanc de l'estampe qui représente Rembrandt et sa femme, et la tête de la vieille mère est venue s'encadrer ainsi à côté du buste de son fils et à la place de sa bru.

196. *La Mère de Rembrandt, au voile noir.*

(*Vieille femme assise.*)

C'est le nom qu'il convient de donner à cette pièce, que Bartsch et Claussin appellent *Vieille femme assise.*

Elle est assise, en effet, dans un fauteuil, devant une table ronde dont on ne voit qu'une partie, et le corps dirigé vers la droite, d'où vient le jour. Sa tête, qui est vue de trois quarts, est extrêmement finie et porte le caractère d'une femme très-âgée. Elle a pour coiffure un voile noir, et elle est revêtue d'un mantelet garni de fourrure. Ses mains, posées devant elles, sont croisées l'une sur l'autre. On lit vers le milieu de la gauche, derrière le fauteuil : *Rt. f.*

On connaît maintenant quatre états différents de cette estampe. Ils se trouvent au musée d'Amsterdam, où nous les avons vérifiés.

Premier état. Il est de la plus grande rareté. L'ombre au-dessous du fauteuil n'est formée que de deux tailles légères qui se croisent. Les tailles tirées obliquement de gauche à droite, et qui croisent celles du fond dans l'ombre portée par le fauteuil, ne s'élèvent pas aussi haut que ces premières tailles. Le monogramme *Rt. f.* est gravé très-légèrement.

Deuxième état. L'ombre au-dessous du fauteuil est fortifiée par de petites tailles données verticalement, et les secondes hachures obliques, croisant celles du fond, s'élèvent aussi haut que les premières tailles et touchent au monogramme.

Troisième état. La ligne du nez est marquée d'un second trait dans toute sa longueur. La tache noire qui se voyait au bout du nez est effacée.

Quatrième état. La planche est coupée en ovale et la gravure est très-affaiblie.

Hauteur, 0,145; largeur, 0,128.

BARTSCH, 343. CLAUSSIN, 333. WILSON, 339.

Il n'est pas de portrait que Rembrandt ait plus souvent recommencé que celui de sa mère, si ce n'est le sien propre, et toujours il a parfaitement réussi à exprimer, soit avec la pointe, soit avec le pinceau, les rides de marbre, les innombrables rides de cette tête pleine de caractère, et qui est certainement des plus belles dans son genre. Le précieux Gérard Dow, le fameux Denner lui-même, n'allèrent jamais plus loin dans le modelé d'un de ces masques parcheminés qu'ils se plaisaient tant à peindre, ni dans le rendu de ces mains de vieilles femmes





qui étaient le triomphe de leurs pinceaux : mains fines et rugueuses tout ensemble, sillonnées de plis profonds, accidentées de verrues et dont la peau, tour à tour épaisse et transparente, lisse et grenue, recouvre des os luisants, des tendons encore fermes et, çà et là, des veines gonflées.

Il n'existe qu'un seul acte émané de la mère de Rembrandt : c'est son testament daté du 4 juin 1634. Elle était veuve alors, et il est dit dans cette pièce qu'elle ne savait pas écrire. Nous avons fait à Leyde bien des recherches pour savoir encore quelque chose de particulier sur les parents de Rembrandt. Voici tout ce que nous avons trouvé, et c'est à M. Rammelman Elsevier (descendant des fameux imprimeurs) que nous le devons. Du dépouillement de divers actes découverts à Leyde par cet habile archéologue, il résulte que :

Lysbeth Harmensz (fille d'Harmen), veuve en 1574 de Gerrit Roelops Van Rijn, fut mariée en 1581, en secondes noces, à Cornelis Claasz (fils de Nicolas), meunier de Berckel. De son premier mariage, elle eut deux enfants :

HARMEN VAN RIJN

Marié à Leyde, le 8 octobre 1589, dans l'église de Saint-Pierre, à Cornélie Van Zuitbrouck, fille de Guillaume-Adrien de Zuitbrouck, de laquelle il eut les sept enfants dont les noms suivent :

Adrien ;
Gerrit (décédé en 1631) ;
Machtelt (Mathilde) ;
Sara ;
Willem (né en 1597) ;
REMBRANDT, né le 15 juillet 1606 à Leyde même[1] ;
Lysbeth.

MARIETTE VAN RIJN

Mariée à Pierre-Nicolas de Merenblick, batelier, duquel elle eut des enfants. L'année de son mariage, elle convint avec son frère Harmen de partager la maison de leur père, située à Leyde, dans le Weddesteeg (petite rue de l'Abreuvoir), et d'y demeurer en deux familles. Elle mourut en 1600.

1. On voit que la naissance de Rembrandt est fixée au 15 juillet 1606 par M. Elsevier, qui a trouvé chez les notaires de Leyde tout ce qu'il reste dans leurs offices d'actes relatifs à la famille de Rembrandt. C'est une raison de plus, pour moi, de maintenir cette date de 1606, bien que, d'après l'acte de mariage découvert par M. Scheltema, cette date dût être portée à 1608. Il serait surprenant que le bourgmestre Orlers, qui avait sous la main les actes de l'état civil quand il écrivit le nom de Rembrandt dans sa *Description de Leyde*, n'eût pas consulté ces actes avant de préciser l'année où Rembrandt avait été inscrit sur les registres de naissance.

Dans le testament du père de Rembrandt, reçu par le notaire Wondevliet, à la date du 1er mars 1600, il est dit qu'il demeurait dans le Weddesteeg. Il n'avait alors que cinq enfants. Les deux autres, Rembrandt et Lysbeth, sont mentionnés dans un acte de 1622. Les autres pièces trouvées par M. Elsevier sont : 1° un registre mortuaire où figurent une fille d'Harmen comme enterrée le 2 mai 1604, et un autre enfant dudit Harmen, enterré le 6 avril 1604. Une peste qui affligea la Hollande dans cette année 1604 explique ces deux morts si rapprochées. Dans l'un de ces deux actes, Harmen Gerritsz (fils de Gerrit) est qualifié de meunier, *molenaar ;* 2° un testament de Lysbeth Van Rijn, du 24 juin 1642, par lequel elle laisse 900 florins à chacun de ses deux frères, Rembrandt et Adrien, en sus de leur part.

197. *La Mère de Rembrandt assise, aux gants noirs.*

(*Autre vieille femme assise.*)

Le portrait de la même personne, également assise dans un fauteuil devant une table ronde, mais le corps tourné vers la gauche. Elle est vue de trois quarts et coiffée d'un voile noir, sous lequel on voit un bonnet à rayures croisées qui lui couvre et lui serre le front. Elle est couverte, comme la précédente, d'un mantelet fourré, et elle porte des gants noirs à ses deux mains, qu'elle a devant elle l'une dans l'autre. Le fond est blanc, à l'exception de quelques tailles derrière le fauteuil, dans le bas de la droite. On lit en haut de l'estampe sur la gauche : *Rembrandt*, et au-dessous *f.*.

Hauteur, 0,148 ; largeur, 0,114.

BARTSCH, 344. CLAUSSIN, 334. WILSON, 340.

Cette pièce forme un singulier pendant à la précédente. Autant la première est gravée finement, d'une pointe qui pénètre dans tous les plis de la peau, autant la seconde est traitée librement et comme sabrée de hachures rudes et rapides ; mais l'une et l'autre expriment à merveille les ravages du temps et les rides d'une vieillesse encore robuste, aussi bien que les fourrures du mantelet. Il semble que Rembrandt

ait voulu faire voir, par ce contraste, qu'il y a plus d'une manière pour le même artiste de montrer qu'il est un maître.

198. *La Mère de Rembrandt, au bonnet de dentelle.*

(Vieille femme coiffée à l'orientale.)

Elle est vue de profil, à mi-corps, assise dans un fauteuil. Son corps est dirigé vers la droite de l'estampe, d'où vient la lumière. Elle est coiffée d'un riche bonnet à barbes de dentelles qui pendent derrière son dos : elle a sa main gauche sur la poitrine, et sa main droite sur le bras du fauteuil. On lit vers le bas de la droite *Rt.* 1631. Le fond est blanc, à l'exception d'une ombre portée derrière le fauteuil jusqu'à la hauteur des épaules.

Ce morceau rare est gravé avec beaucoup de délicatesse et de sentiment, dans le goût de la *Mère de Rembrandt au voile noir* (nº 196), et il serait au moins aussi beau si l'eau-forte avait convenablement mordu; mais l'insufffisance de la morsure fait qu'on ne le rencontre jamais beau d'épreuve. Il y en a trois états.

Premier état. Extrêmement rare. L'ombre qui est derrière le fauteuil s'élève plus qu'à la hauteur du sommet de la tête. Les cheveux sont dans une espèce de bourse un peu pendante.

Deuxième état. L'ombre est effacée depuis le haut jusqu'au niveau des épaules, mais non sans laisser des traces sur la planche. Les travaux entrepris pour amener cette pièce à l'effet sont seulement commencés au-dessous de la manche droite, et y produisent une crudité.

Troisième état. Les traces de l'effacement de l'ombre ont disparu; tous les travaux ont été repris ou remordus et produisent un effet plus vigoureux, mais la tête demeure toujours pâle, et elle est dans cet état plus faible encore que dans le premier.

Hauteur, 0,146; largeur, 0,128.

BARTSCH, 348. CLAUSSIN, 338. WILSON, 343.

199. *La Femme de Rembrandt.*

Pièce improprement dite : *la Grande Mariée juive.*

Le portrait d'une femme qu'on appelle la *Grande Mariée juive,* pour la distinguer d'une figure à mi-corps appelée la *Petite Mariée juive.* Elle est assise, dirigée vers la gauche et vue jusqu'au-dessous du genou. Sa tête nue est garnie de longs cheveux qui lui couvrent entièrement les épaules et qui sont retenus au-dessus du front par un cordon de perles.

Elle tient de la main gauche un rouleau de papier, et appuie la droite sur le bras du fauteuil dans lequel elle est assise. Auprès d'elle, à sa droite, est une table chargée de papiers et de livres. Par-dessus sa robe, qui paraît être de velours, elle porte une espèce de peignoir. Elle se détache sur un fond d'architecture. Ce portrait rare est gravé très-habilement et avec beaucoup de soin ; il est très-chargé de travaux. On lit au bas de la gauche, auprès de la main droite du modèle : *R.* 1634. Ce monogramme et ces chiffres sont écrits à rebours.

Claussin ne compte que trois états de cette planche, mais il y en a réellement quatre.

Premier état. D'une extrême rareté. Il n'y a que le buste qui soit fini, ainsi que la partie supérieure du fond, dont l'architecture est plus simple que dans les états suivants. L'ombre portée par la figure est plus haute, étant de niveau avec le sommet de la tête. On a remarqué avec raison que dans cet état le travail de la pointe était plus agréable et plus léger ; cependant les deux ou trois épreuves que nous avons vues étaient d'une teinte grise, d'un effet très-pâle, confuses et maculées.

Deuxième état. Il est encore plus rare que le précédent. La planche est terminée. L'architecture ne présente pas, au-dessus de la tête du modèle, les divisions dont il sera parlé plus bas. Les mains et le peignoir sont blancs, c'est-à-dire ne sont pas encore couverts des tailles légères qu'on remarque dans les états suivants.

Troisième état. L'architecture présente, entre autres petits changements, une division longitudinale qui fait voir dans la pierre une nouvelle saillie ; mais les mains et le peignoir sont encore blancs. Le contour du nez est plus arrêté, plus ferme, et rend le nez plus mince.

Nota. Les travaux sur les mains et sur le peignoir sont postérieurs aux changements introduits dans l'architecture. Il n'est donc pas possible que le duc de Bedford possède (ou ait possédé) une épreuve où les mains soient couvertes de tailles légères, tandis que l'architecture ne présenterait pas encore les changements que nous venons de signaler Wilson a dû se tromper ici, ou bien l'épreuve du duc de Bedford était sophistiquée[1].

Quatrième état. Les mains et le peignoir, qui étaient trop clairs dans les épreuves antérieures, sont couverts de tailles légères.

Claussin, en parlant de ce quatrième état, qui est le troisième de son catalogue, dit que « l'on en reconnaît les belles épreuves à un point ou tache noirâtre qui se trouve sur la partie claire de la joue gauche, vers le haut. Plus cette tache est forte, plus l'épreuve est ancienne et belle ». Cette indication, qui peut être utile aux amateurs, peut servir aussi à les tromper sur le degré d'ancienneté de l'épreuve, parce qu'il est facile de rendre une tache plus apparente par le seul emploi de la pierre d'Italie. Soit dit cependant pour ceux-là seulement dont l'œil n'est pas très-exercé.

Hauteur, 0,218; largeur, 0,167

BARTSCH, 340. CLAUSSIN, 330. WILSON, 337.

---

1. Voici comment Wilson décrit ce troisième état : « The hands and the toilet gown are lightly shaded throughout, and some other places on the shadows are more worked upon, but the architecture is still, without divisions indicating stone work. Such an impression is in the collection of the duke of Bedford. »

En examinant ce portrait avec beaucoup d'attention, j'y ai remarqué un monogramme et une date qui avaient échappé aux auteurs des précédents catalogues. Cette date, qui est celle du mariage de Rembrandt, 1634, m'a fait penser que la prétendue *Mariée juive* était tout simplement la femme de Rembrandt lui-même. Pour m'en assurer, j'ai rapproché cette pièce des deux portraits connus de la femme de Rembrandt. Le premier est celui qui la représente à côté de lui, dans l'estampe que Bartsch, Claussin et Wilson ont cataloguée sous le n° 19; le second est en buste et de profil : c'est la *Femme coiffée en cheveux* (n° 337 de Claussin). Ces deux portraits, bien que l'un soit un simple croquis et l'autre un profil, offrent une ressemblance incontestable avec la *Grande Mariée juive*. On y retrouve le même front bas les mêmes cheveux longs, abondants et ondés, un nez bien fait, une bouche épanouie, dont la lèvre inférieure est épaisse et légèrement relevée, des joues pleines, et au-dessous du menton un pli très-marqué qui sépare le menton de la naissance du cou et qui, dans une tête d'ailleurs si jeune, est un trait vraiment caractéristique. Maintenant, si l'on considère que ce portrait de mariée a été gravé par Rembrandt l'année même de son mariage, et qu'il a été fini avec une complaisance, avec un soin tout particuliers, on sera convaincu, comme nous le sommes, que ce n'est pas là un portrait de fantaisie, et que le peintre a employé les loisirs de la lune de miel à dessiner le portrait de sa femme, telle qu'il l'avait vue le jour de ses noces, dans tout l'éclat de sa parure de mariée, les yeux brillants d'une joie naïve, et tenant à la main le contrat de son bonheur. Et ce qui me confirme de la manière la plus positive dans cette opinion, c'est que la peinture originale de cette prétendue *Mariée juive* existe à Londres, dans le cabinet de M. Donnadieu, telle qu'elle a été gravée en manière noire par Haid, en 1781, pour la collection de Boydell[1]. Mais dans le tableau, la ma-

1. Si nous invoquons ici le nom de M. Donnadieu, c'est qu'il n'est pas indifférent de trouver un tableau de maître dans les mains du premier venu ou bien dans la possession d'un amateur aussi connu par ses belles collections et par la sûreté de son coup d'œil.

riée n'est pas seule : elle est accompagnée d'une vieille femme qui est évidemment la mère de Rembrandt, dont nous avons tant de fois le portrait. A côté de la mariée, qui tient un papier et qui est assise, comme dans l'estampe, on voit un miroir, et, sur une table recouverte d'un riche tapis, une cassette entr'ouverte. Ce tableau, qui rappelait en partie la fameuse estampe de Rembrandt improprement appelée la *Mariée juive,* a été décrit par John Smith dans son *Catalogue raisonné of the works of the most eminent painters*[1], comme représentant le sujet de Bethsabée qui reçoit un message de David. On peut voir que cette différence d'interprétation fait jouer un rôle bien équivoque à la femme et surtout à la mère de Rembrandt; mais les auteurs de catalogues n'y regardent pas ordinairement de si près. Buchanan, dans ses curieux *Memoirs of painting,* voit dans ce tableau, non pas la femme, mais la maîtresse de Rembrandt, et il le signale sous ce titre dans le catalogue de la collection Vitturi : *Rembrandt's mistress. From prince Carignan's collection at Turin. Lord Maynard : bought at his sale, and sold to sir H. Mildmay.*

Mais, pour en revenir au mariage de Rembrandt, dont l'acte a été retrouvé dans les archives de la ville d'Amsterdam, cet acte est du 10 juin 1634. Il est passé entre : « Rembrandt Van Rijn, fils de Harmen, de Leyde, âgé de vingt-six ans (on le rajeunissait ici de deux ans, puisqu'il était né en 1606[2]), demeurant dans le Breestraat, montrant le consentement de sa mère, d'une part; et, d'autre part, Saskia

---

1. Smith, ainsi qu'il le déclare lui-même, n'a point vu le tableau et ne l'a décrit que d'après la gravure de Haid. Voici, du reste, la description telle qu'elle se trouve dans la septième partie de son catalogue, au nº 34 de l'œuvre de Rembrandt :

« Bathseba receiving a message from David. The picture represent a handsome portly woman, with long flaxen hair, falling in tresses on her shoulders, attired in a richly embroidered robe and mantle, seated, resting one hand on the elbow of the chair, and holding a letter in other, the contents of which are a looking-glass and a jewel casket, stands before her, and on the forther side of the table is an elderly woman the messenger of the king. The figure is seen to the kness. Engraved by J. G. Haid, under the title of *Rembrandt's mistress.* Described from the print. »

2. On peut en voir une nouvelle preuve dans ce que nous disons plus bas, au nº 211 : *Rembrandt au chapeau rond et au manteau brodé.*

Uylenburg, de Leuwaarden, demeurant au bilt de Saint-Annenkerk, ayant pour témoin son cousin, Jean Corneille, prédicant. »

Saskia était fille de Rombertus Uylenburg, docteur en droit, pensionnaire de la ville de Leuwaarden, et qui, depuis 1584 jusqu'à 1597, appartint à la magistrature de cette ville, soit comme bourgmestre, soit comme échevin. En 1597, il devint conseiller de la cour de Frise, et il en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, arrivée en 1624. On s'est demandé de quelle façon avait pu se faire la connaissance du peintre avec la famille Uylenburg. Un poëte hollandais, M. Van Lennep, dans une esquisse historique sur Rembrandt, nous apprend que Saskia était la nièce de Wouter, aubergiste d'Amsterdam, tenant le *Oude Zijds Heeren Logement,* et que cet aubergiste, chez lequel Rembrandt avait demeuré, fut l'intermédiaire du mariage. Mais il est beaucoup plus probable, comme le pense M. Scheltema, que Rembrandt connut Saskia par l'entremise du pasteur Jean Corneille Sylvius, qui avait épousé Aeltje Uylenburg, nièce de Rombertus Uylenburg, et qui était par conséquent le cousin de Saskia. En 1633, un an avant le mariage de Rembrandt, ce grand peintre avait gravé le portrait de Jean Corneille Sylvius, qui était depuis longues années ministre prédicant à Amsterdam, et, suivant toute apparence, ce fut par lui qu'il se maria, car les parents de Saskia Uylenburg étant morts en 1634, Sylvius se trouvait, lui ministre célèbre et vénéré, le tuteur naturel de sa cousine[1]. Du reste, en affirmant que ce portrait de la *Mariée juive* n'est autre que celui de la femme de Rembrandt, nous devons ajouter qu'il s'agit ici de sa première femme, car il se maria deux fois, ainsi que nous l'avons dit dans sa vie, et ainsi que le prouvent les registres du Westerkerk (église occidentale d'Amsterdam).

Que Rembrandt se soit marié deux fois, cela est certain, disons-nous; mais quelle fut sa seconde femme? Dans le livre mortuaire (*Dood-*

---

1. Voyez dans l'œuvre l'article de Jean Corneille Sylvius et ce que nous révélons au sujet de ce portrait.

boek) de l'église de l'Ouest (*Westerkerk*), au-dessous de la mention de la mort de Rembrandt (8 octobre 1669), laissant deux enfants, on lit : « Le 21 décembre 1674, Catharina Van Wijck, *la veuve,* a déclaré n'avoir aucun moyen pour pouvoir démontrer que ses enfants ont eu quelque chose de l'héritage du père, ce que Catherina Theunis Blanckerhoff, la tante, a témoigné être vrai. Présent : M. Hinlopen. »

Il résulte bien clairement de cette note que Rembrandt fut marié avec Catharina Van Wijck, de laquelle il avait eu sans doute les deux enfants qui lui survécurent; mais cette Catharina était-elle la seconde ou la troisième femme du peintre? C'est un point qui n'est pas éclairci. Toutefois, il est probable que Rembrandt, ayant eu une enfant de Hendrickie Stoffels, — la fille qui fut baptisée sous le nom de Cornelia, le 30 octobre 1654,—épousa la mère de cette enfant, qu'il avait déclarée et reconnue; mais l'acte de ce second mariage n'a pas été retrouvé. On peut donc supposer ou que cet acte est perdu, ou que la mère de Cornelia mourut avant que Rembrandt ne l'épousât, si tant est qu'il en ait eu l'intention. Ce qui est hors de doute, c'est que le peintre s'est marié au moins deux fois.

200. *La Femme de Rembrandt.*

(*La Petite Mariée juive.*)

Figure à mi-corps qu'on appelait la *Petite Mariée juive*, pour la distinguer du morceau précédent. Elle est vue de trois quarts, dirigée vers la droite et debout. Sa tête est ceinte d'un petit cordon de pierres précieuses; ses cheveux longs tombent jusque sur ses bras. Elle est vêtue d'un peignoir blanc à larges manches agrafé sous le menton, et ses mains sont jointes. On voit au bas de la droite une roue dentée, comme celle qu'on représente dans les images de sainte Catherine, et qui est l'attribut de son martyre. Du même côté, dans le haut, on lit : *Rembrandt f.*, et au-dessous 1638; mais ce nom et cette date sont gravés très-légèrement et à rebours.

On ne connaît qu'un seul état de cette estampe, mais les premières épreuves se distinguent à la vivacité du noir, et même à la présence de quelques légères barbes. Au fur et

à mesure du tirage, les épreuves ont naturellement pâli, et, aux dernières, le nom et la date sont à peine visibles.

Hauteur, 0,108, largeur, 0,176.

BARTSCH, 342. CLAUSSIN, 332. WILSON, 338.

Il n'est pas douteux que la petite *Mariée juive* ne soit là première femme de Rembrandt; il suffit de comparer ce portrait à ceux connus pour représenter la femme du peintre, Saskia Uylenburg, par exemple à la *Femme coiffée en cheveux.* Ce dernier morceau, copié par Hollar, était connu déjà comme étant le portrait de la femme de Rembrandt, et cela du temps de Rembrandt lui-même, puisque Hollar était le contemporain du peintre. Ainsi, ce que nous avons dit de la *Grande Mariée juive* s'applique parfaitement à la *Petite,* car l'identité des physionomies est incontestable. Maintenant, pourquoi Rembrandt a-t-il dessiné sa femme en sainte Catherine, auprès d'une roue dentée? Sans doute parce que sa femme portait le prénom de Catherine; peut-être même Saskia veut-il dire Catherine dans le hollandais des Frisons : c'est ce que nous n'avons pu vérifier.

S'il en était ainsi, le portrait de la *Petite Mariée juive* deviendrait à son tour une preuve à l'appui de nos observations touchant les nos 199, 201, 202, à savoir que ces diverses pièces sont autant de portraits, à différents âges, de Saskia Uylenburg.

201. *La Femme de Rembrandt, coiffée en cheveux.*

Pièce dite : *Femme coiffée en cheveux.*

Portrait de femme à mi-corps, dirigé vers la droite de l'estampe. La tête en est agréable et vue un peu plus que de profil; elle est coiffée en cheveux avec plusieurs rangs de perles; elle porte un collier à deux rangs, avec un mouchoir de dentelle ouvert par devant et pendant des deux côtés. Sa taille est courte et les manches de sa robe sont ouvertes et composées de différentes bandes d'étoffes. Au-dessus de sa tête on lit : *Rembrandt f.* 1634.

Hauteur, 0,088; largeur, 0,067.

BARTSCH, 347. CLAUSSIN, 337. WILSON, 342.

Nous avons déjà parlé, à propos de la pièce improprement appelée la *Grande Mariée juive,* de la ressemblance qui existe entre cette mariée et la *Femme coiffée en cheveux*. Ces deux figures ressemblent l'une et l'autre à la femme de Rembrandt, telle qu'il l'a représentée à côté de lui dans le morceau connu sous le nom de *Rembrandt et sa femme*. Que si l'identité de la personne n'était pas évidente, nous ajouterions, comme sorte de preuve, que la *Femme coiffée en cheveux,* ainsi que la *Grande Mariée juive,* a été gravée en 1634, c'est-à-dire l'année même du premier mariage de Rembrandt. Mais, indépendamment de cette considération, il est clair que la personne représentée dans l'estampe de *Rembrandt et sa femme* est exactement la même que celle-ci; le front bas, la chevelure abondante et blonde, le nez droit, la bouche étroite et fermée, les joues, l'air de tête, les épaules hautes, la taille très-courte, tout est semblable, tout, dis-je, jusqu'à ce corsage dont les manches sont composées des mêmes bandes d'étoffe, et bouillonnées de la même façon. Du reste, la *Femme coiffée en cheveux* a été copiée, du vivant même de Rembrandt, par Hollar, et l'estampe qu'il en a gravée à sa manière était connue dès lors sous le nom de *la Femme de Rembrandt*.

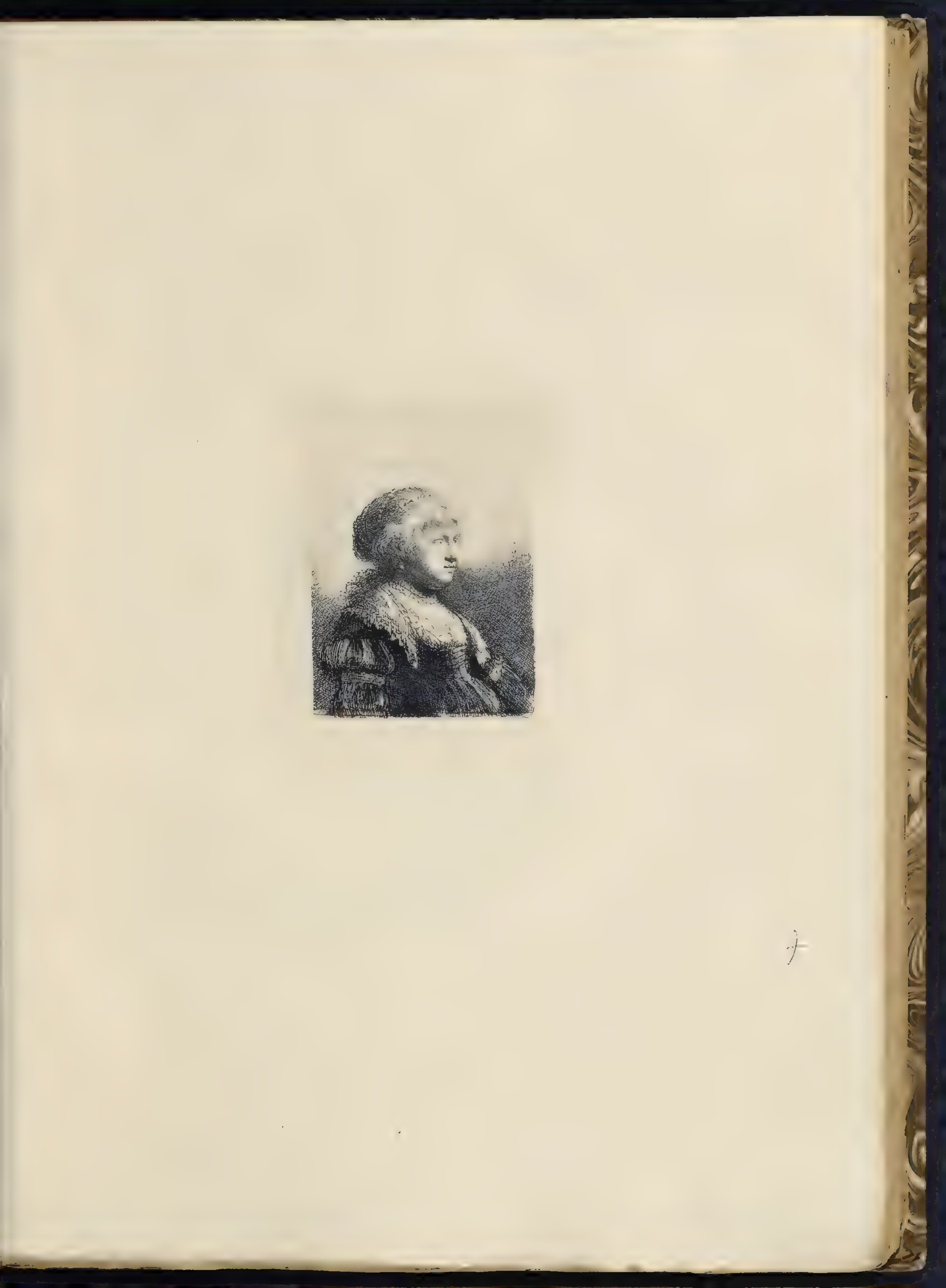
202. *La femme de Rembrandt malade.*

Pièce dite : *Femme à grande cornette.*

Un buste de femme, très-légèrement gravé et toujours assez faible d'épreuve, l'eau-forte ayant peu mordu, par la volonté du peintre. Elle est vue de trois quarts, la tête inclinée vers la droite de l'estampe d'où elle est éclairée; elle est coiffée d'une ample cornette négligemment posée et dont les deux bouts pendent sur ses épaules. Le corps n'est point achevé; les deux bras sont cachés par un drap de lit, comme si la personne était couchée, mais sur son séant. Le fond est clair sur la droite et légèrement ombré à la gauche.

Hauteur, 0,063 : largeur, 0,051.

BARTSCH, 359. CLAUSSIN, 349. WILSON, 353



En comparant avec attention cette figure au portrait de la *Femme coiffée en cheveux,* j'ai acquis la conviction que ces deux estampes représentaient la même personne, c'est-à-dire la première femme de Rembrandt, Saskia Uylenburg. Nous avons dit que Saskia mourut en 1642 (le 19 juin), après huit ans de mariage : elle était née en 1612; elle n'avait donc que trente ans. Le portrait que Rembrandt fit d'elle en 1634 nous la montre, d'ailleurs, comme une femme aux joues pleines, à la chevelure abondante, au front bas, à la peau tendue, c'est-à-dire avec tous les signes de la jeunesse. Ce fut donc de quelque maladie



qu'elle mourut, et c'est durant cette maladie que Rembrandt la dessina. Au premier abord, on ne se douterait point que la *Femme à grande cornette* est la même que la *Femme coiffée en cheveux;* mais il suffit de rapprocher les deux figures pour voir qu'elles diffèrent seulement par la santé et par l'âge. Les traits dans la seconde sont les mêmes que dans la première; il n'y a que le dépérissement des chairs qui les ait altérés. Les yeux, agrandis par la souffrance et creusés dans leur orbite, sont, à cela près, dans les mêmes proportions. Le nez

présente le même caractère avec des méplats plus prononcés; on y retrouve, au-dessus de la narine, une petite dépression en sens diagonal, qui est tout à fait caractéristique. La bouche est petite, discrète et fermée, dans l'une comme dans l'autre estampe; mais elle est plus accentuée par la douleur. Les joues amaigries font ressortir la saillie des pommettes, qui était déjà remarquable dans le portrait de 1634. La physionomie, qui exprimait la douceur et le calme, porte maintenant l'empreinte d'une tendresse languissante et d'une mélancolie résignée... Mais quelle admirable tête! quelle délicatesse de sentiment dans le peintre qui l'a dessinée d'une main émue et les yeux déjà pleins de larmes!...

Avant de graver cette eau-forte, Rembrandt fit un dessin au lavis de bistre, représentant la même femme malade, assise sur son lit, la tête penchée tristement.

Le Musée du Louvre possède ce précieux dessin, où il n'y a qu'un souffle; mais c'est le souffle de l'âme. Il est gravé en *fac-simile* dans le bel ouvrage de M. Alphonse Leroy, qui a pour titre : *Collection de dessins originaux de grands maîtres, gravés en* fac-simile. Paris, Rapilly, 1857.

203. *Rembrandt et sa femme.*

Les deux portraits sont gravés sur la même planche. Rembrandt est à droite; il est vu de face et à mi-corps; sa tête est couverte d'un chapeau à larges bords; son collet est ouvert; son corps est dirigé vers la gauche, et il s'appuie du bras gauche sur une table placée devant lui. Il tient à la main un porte-crayon. Au second plan, vers la gauche et derrière la même table, l'on voit et l'on reconnaît sa femme, qui est aussi vue presque de face, étant légèrement tournée vers la droite. Le fond est clair. On lit au haut de la gauche : *Rembrandt f.*, et au-dessous 1636.

Sans distinguer plusieurs états de cette jolie estampe, on en reconnaît les belles épreuves à l'ombre de dessous le chapeau de Rembrandt; cette ombre, très-nourrie dans les premières épreuves, s'est affaiblie au fur et à mesure du tirage, de sorte qu'elle est dépouillée et pâle dans les épreuves communes. Il en est de même du fond, qui est

sale et légèrement teinté dans les belles épreuves, et qui finit par être parfaitement net dans les épreuves d'un tirage plus avancé.

Hauteur, 0,103; largeur, 0,092.

BARTSCH, 19. CLAUSSIN, 19. WILSON, 19.

Nous avons dit à propos d'un des bustes de la mère de Rembrandt, celui qui porte le n° 195 du présent catalogue, qu'on l'avait quelquefois substitué au portrait de la femme de Rembrandt sur les épreuves de la planche que nous venons de décrire. Cette substitution s'est pratiquée ainsi : on a couvert d'un papier mince, découpé *ad hoc*, la partie de la planche où se trouve le portrait de la femme de Rembrandt, de façon que, sous la presse, cette partie est restée blanche, et que l'on n'a imprimé que le portrait de Rembrandt; ensuite on a couvert ce portrait d'un papier mince, également découpé; l'on a ajusté l'épreuve sur la planche qui représente *la Mère de Rembrandt la main sur la poitrine*, et on a fait passer l'épreuve une seconde fois sous la presse. On a obtenu ainsi quelques épreuves singulières, de nature à intéresser un curieux, d'autant plus qu'on en a tiré un fort petit nombre, afin de leur donner surtout le mérite de la rareté.

J'ai possédé une magnifique épreuve de *Rembrandt et sa femme*, imprimée sur satin de la Chine.

204. *Rembrandt aux cheveux crépus.*

Jeune homme en buste. Sa tête est vue de face, bien que légèrement tournée vers la gauche d'où vient la lumière. Ses cheveux sont crépus, courts et élevés sur le sommet. On voit, au haut de son habit, un petit collet blanc ouvert par le milieu. Le fond est clair, à l'exception d'une ombre légère au bas de la droite. On lit au-dessus de cette ombre, en petits caractères : *Rt*. Ce morceau est fort difficile à rencontrer beau d'épreuve; il est généralement pâle et indistinct.

« J'ai vu, dit Claussin, dans l'œuvre de Rembrandt qui appartenait à M. le comte de Vries, de Vienne en Autriche, une très-belle épreuve de ce petit portrait, qui diffère de l'épreuve ordinaire en ce que la planche est un peu plus grande et raboteuse sur les bords. »

Cette épreuve a passé depuis dans le cabinet Verstolk de Soelen. Elle a été comprise dans la vente de ce cabinet et adjugée au prix de 22 florins, 50.

Hauteur, 0,058; largeur, 0,049.

BARTSCH, 1. CLAUSSIN, 1. WILSON, 1.

205. *Rembrandt aux cheveux crépus et au toupillon élevé.*

Ce portrait a de la ressemblance avec le précédent. La tête y est vue de face et éclairée par la gauche. Le corps est tourné vers la droite. Les cheveux, dont un toupillon s'élève au-dessus de l'œil gauche, sont fort crépus; tout le front est couvert d'une ombre qui passe sur les yeux et les rend presque indistincts. On voit, au haut de l'habit, un collet blanc. A la gauche du fond, une ombre très-légère s'étend de haut en bas; mais à droite elle ne monte qu'à la hauteur de l'épaule. Il y a au bas de la planche une marge d'environ 15 millimètres.

Hauteur, 0,090, y compris la marge; largeur, 0,072.

BARTSCH, 27. CLAUSSIN, 27. WILSON, 27.

206. *Rembrandt aux trois moustaches.*

On ne voit dans cette petite estampe que la tête de Rembrandt, vue presque de face et coiffée d'une casquette à courte visière qui penche sur l'œil droit. Le peintre s'est représenté avec trois moustaches, c'est-à-dire avec des moustaches et une royale. Ses cheveux, qui sont courts sur le côté gauche et ne dépassent pas le niveau de l'oreille, sont longs du côté droit et tombent jusque sur l'épaule, qui n'est pas indiquée de ce côté. La tête est éclairée par la droite.

Claussin fait mention d'une épreuve où l'œil du côté éclairé était moins grand, et qui présentait moins de travaux, ce qui constitue bien un *premier état*.

L'œil gauche élargi, et quelques légers travaux additionnels dans le bonnet et dans les cheveux, marquent le *second*.

Hauteur, 0,051; largeur, 0,042.

BARTSCH, 2. CLAUSSIN, 2. WILSON, 2.

Tous ceux qui possèdent le catalogue de Claussin y ont vu la copie du *Rembrandt aux trois moustaches*. Cette copie est proprement faite

et d'une pointe attentive, mais le travail, qui est égal et froid, ne reproduit pas tout l'esprit de l'original. Rembrandt insiste où il faut, et il passe rapidement et comme négligemment sur le reste. Cette jolie tête, au surplus, est une de celles qu'il a gravées avec complaisance, et c'est une des meilleures dans la classe des portraits de Rembrandt. Elle est évidemment de sa jeunesse.

207. *Rembrandt à l'oiseau de proie.*

Il est vu de face; ses cheveux sont crépus et couverts d'un bonnet de mezzetin, son corps est dirigé vers la gauche; son habit est garni de boutonnières des deux côtés; il en est de même de sa manche qui est ouverte. Il tient sur son bras droit un oiseau de proie qui ressemble à un faucon.

Ce morceau, ayant été sans doute mal mordu, a été repris, soit par Rembrandt soit par un autre, à gros traits de burin. Il faut croire que l'estampe, aussi mal retouchée que mal venue, aura été effacée après le tirage d'un très-petit nombre d'épreuves, car elle est fort rare.

Hauteur, 0,126; largeur, 0,096.

BARTSCH, 3. CLAUSSIN, 3. WILSON, 3.

Il en est de cette estampe comme de celles qui ont été reprises au burin, d'une main lourde et grossière, par Van Vliet ou tout autre. Au premier abord il est impossible de les attribuer à Rembrandt, tant les travaux en sont durs et brutalement conduits; mais si l'on vient à rencontrer une épreuve tirée avant les retouches, on conçoit que le morceau a pu être primitivement de la main du maître. Nous n'avons vu aucune épreuve de ce genre; mais il doit en exister quelqu'une, et, dans ce cas, une épreuve *avant les reprises au burin* caractériserait bien clairement un *premier état*.

208. *Rembrandt au nez large.*

Buste de jeune homme ressemblant à Rembrandt, qui est toujours reconnaissable à la grosseur de son nez, à la largeur et à la rondeur de son masque, à ses cheveux crépus, quelquefois hérissés, et enfin à l'épaisseur de ses lèvres. Cette fois il s'est représenté avec un nez extraordinairement épaté. Sa tête est nue et vue de face, ses cheveux sont frisés; il a le cou nu et le corps enveloppé d'un manteau. Le fond est clair, sauf la partie gauche où il est ombré d'une double taille jusqu'à la hauteur de l'épaule. L'estampe est éclairée par la droite; elle est gravée durement, à grosses tailles, et elle n'a rien de remarquable, si ce n'est qu'elle est des plus rares parmi les portraits de Rembrandt. Elle manque dans bien des collections fameuses, notamment au British Museum.

Hauteur, 0,069; largeur, 0,031.

BARTSCH, 4. CLAUSSIN, 4. WILSON, 4.

209. *Rembrandt au visage rond.*

Ce portrait est aussi très-rare. On n'y voit que la tête qui est nue et vue presque de face. Les épaules ne sont indiquées que par un seul trait de chaque côté. Les cheveux sont crépus; les yeux couverts; le nez est gros et très-épaté; le visage rond, il est éclairé par la droite et un peu tourné de ce côté. La poitrine est légèrement ombrée par des hachures tirées de gauche à droite. Le fond est entièrement clair.

On connaît quatre états de cette estampe.

Premier état. La planche est plus grande; elle porte 63 millimètres de hauteur sur 47 millimètres de large, dans le haut de la planche, et sur 49 dans le bas. Ce n'est qu'une ébauche spirituelle. Elle est d'une extrême rareté. L'épreuve que nous en avons vue au musée d'Amsterdam est d'une légèreté exquise.

Deuxième état. La planche a les mêmes dimensions. On remarque sur le visage et surtout sur le menton des tailles dures qui ne paraissent pas ébarbées; en revanche, des tailles fines qui se voyaient dans le fond de la première épreuve ont disparu dans celle-ci.

Troisième état. La planche est réduite aux dimensions ordinaires, qui sont de 42 millimètres sur 40; elle est moins chargée de barbes.

Quatrième état. Une ligne en zigzag qui, dans l'état précédent, se voyait sur l'épaule du personnage, a été effacée.

Hauteur, 0,042; largeur, 0,040.

BARTSCH, 5. CLAUSSIN, 5. WILSON, 5.

210. *Rembrandt au bonnet fourré et à l'habit noir.*

Buste de jeune homme gravé durement et à grosses tailles noires. La tête est vue de face; elle est coiffée d'un bonnet fourré qui penche un peu sur l'œil droit; les cheveux sont frisés, pendants sur l'épaule droite et relevés de l'autre côté. Le corps est dirigé vers la gauche d'où vient le jour. Le fond est clair, à l'exception d'une petite partie de la droite qui est ombrée d'un double trait à la hauteur de l'épaule.

On connaît deux états de ce très-rare morceau.

Premier état. La planche est plus grande : elle porte 81 millimètres de hauteur sur une largeur égale; elle est de la dernière rareté.

Second état. La planche est réduite aux dimensions ordinaires, qui sont :

Hauteur, 0,063; largeur, 0,058.

BARTSCH, 6. CLAUSSIN, 6. WILSON, 6.

211. *Rembrandt au chapeau rond et au manteau brodé.*

La tête, vue presque de face, est garnie de cheveux crépus qui, du côté gauche, pendent sur l'épaule; elle est coiffée d'un chapeau rond dont le bord est relevé par devant. Le personnage est dirigé vers la gauche et éclairé par la droite. Il porte au cou une fraise à dentelles plissée et il est couvert d'un riche manteau doublé de fourrure, un peu relevé sur l'épaule. Sa main gauche, qui est gantée avec manchette brodée, sort de dessous le manteau. Le fond est chargé de tailles sur la gauche et dans le haut de l'estampe. On lit, au haut de la gauche, à travers les tailles : *Rt* 1631, et sur la droite : *Rembrandt*.

Ce portrait, dont les premières épreuves sont très-rares, n'a pas été bien décrit par nos devanciers. Nous en avons très-soigneusement établi les divers états, qui sont au nombre de dix, après avoir étudié et comparé les œuvres du Musée d'Amsterdam, du British Museum et du Cabinet de Paris.

Premier état, non décrit. On n'y voit que la tête, les cheveux et le chapeau, qui sont très-légèrement gravés. Le reste du corps n'est pas indiqué. Il n'y a aucun travail dans le clair du chapeau sur le devant. Le bord du chapeau, à gauche, n'a pas de contre-tailles obliques dans toute l'étendue de l'ombre, montant de gauche à droite.

Deuxième état. C'est celui que Claussin a décrit comme le premier. Cet état, dont il n'existe sans doute qu'une seule épreuve, celle du British Museum, ne se distingue du premier que par la présence des contre-tailles obliques sur le bord du chapeau.

Dans cette épreuve infiniment précieuse, le corps est dessiné à la pierre noire par

Rembrandt lui-même; au haut de la droite est indiqué en deux traits le cintre d'une fenêtre. L'épreuve est signée de la main de Rembrandt, qui, avec le même crayon, a écrit dans le fond à gauche : *Æ* 24 (ou peut-être 25), et au-dessous : *anno* 1631.

Troisième état. Il diffère du deuxième en ce que le clair du chapeau est entièrement éteint par une taille légèrement arrondie et oblique, descendant de gauche à droite, et par une contre-taille horizontale. Le blanc de l'œil, qui est dans l'ombre, est éteint par de très-fines tailles droites, au lieu que dans les états précédents il était sans aucun travail. Le fond du chapeau, qui présentait quelques clairs dans le bas, est ici entièrement noir. Le corps n'est pas encore marqué.

Dans une épreuve de ce troisième état, qui est au British Museum, le corps est indiqué à la pierre noire par Rembrandt, avec d'autres plis que dans le second état, et, au lieu d'être de profil, il se montre presque de face.

Quatrième état. L'œil qui est dans l'ombre est plus distinctement dessiné. La prunelle en est plus travaillée, de manière que le point noir du milieu se fond avec le reste. La demi-teinte légère qui environnait l'œil a disparu, de sorte que l'ombre du côté gauche fait masse.

Cinquième état. La tête et le chapeau restent les mêmes. Le corps est dessiné et gravé; la fraise est indiquée légèrement, sans contour arrêté sur les épaules. Le manteau ne présente aucune broderie sur l'épaule. Le fond est clair, à l'exception d'une petite ombre portée dans le bas de la gauche. Au haut de ce côté se trouve le monogramme *Rt.*

Sixième état. On y remarque des travaux additionnels, mais ce qui le caractérise nettement, c'est la date de 1631 ajoutée au monogramme. Le fond est le même.

Septième état. Le chapeau est entièrement repris à la pointe sèche et couvert de tailles nouvelles et ondoyantes qui suivent la forme des bords. La fraise est arrêtée dans ses contours, et de nouvelles mèches de cheveux, tombant jusque sur le manteau, le font ressortir. On distingue sur le manteau des broderies et, tout le long des bords, des espèces de boutons qui l'enrichissent. L'œil qui est dans le clair est noirci par des traits fort durs, ainsi que le contour inférieur du nez. Le fond reste le même, sauf l'indication d'un mur d'appui au bas de la droite, contre le manteau, au bord de la planche.

Huitième état. Le fond est couvert de tailles sur la gauche et dans le haut de la planche. Vers le bas de la droite, tout au bord de la planche, l'indication du mur d'appui a disparu.

Neuvième état. Le fond est le même que dans l'état précédent. Au-dessous de la main et de la manchette, il n'y a aucune solution de continuité dans le noir. On peut encore lire le monogramme précédent. La fraise est enrichie de broderies très-visibles.

Dixième état. Le fond est nettoyé et entièrement éclairci, à l'exception de l'angle inférieur de la gauche. L'épreuve est sèche et de l'aspect le plus pauvre.

Hauteur, 0,148; largeur, 0,130.

BARTSCH, 7. CLAUSSIN, 7. WILSON, 7.

L'épreuve du deuxième état que possède le *British Museum*, et qui

provient de la collection de Wilson, est un morceau infiniment précieux, disons-nous, non-seulement parce qu'il est achevé à la pierre noire par Rembrandt lui-même et signé de sa main, mais encore parce que nous y voyons une preuve nouvelle, et cette fois irrécusable, que Rembrandt est né en 1606, comme nous l'avions affirmé d'après Orlers, et non pas en 1608, comme le dit M. Scheltema, se fondant sur l'acte de mariage qu'il a retrouvé. En effet, en 1631, Rembrandt avait vingt-quatre ans révolus, et il entrait dans sa vingt-cinquième année, s'il était né en 1606. Aussi paraît-il avoir hésité entre le chiffre 4 et le chiffre 5, sans doute parce qu'il n'avait pas alors vingt-cinq ans

24

accomplis, et qu'il se trouvait entre la vingt-quatrième et la vingt-cinquième année de son âge.

La question, pour nous, est donc tranchée : Rembrandt est né en 1606; il n'y a plus à y revenir, et il est clair maintenant qu'il y a eu erreur dans l'acte de mariage, ou bien que Rembrandt s'est volontairement rajeuni de deux ans dans une déclaration faite en présence de sa fiancée.

212. *Rembrandt aux cheveux hérissés.*

On le reconnaît à son nez gros et large; ses cheveux crépus sont épars et hérissés tant au sommet qu'autour de la tête, et ils tombent sur ses épaules. Il porte de petites moustaches et une barbe très-courte qui a l'air d'un poil follet. Les sourcils froncés, la bouche un peu de travers et les lèvres pincées donnent au visage une physionomie grimaçante. La tête est presque vue de face, un peu tournée vers la gauche, d'où vient la lumière. L'épaule est marquée par un simple trait, mais il y a de l'ombre sous le menton. Le fond est blanc.

Ce morceau est gravé avec esprit. On en compte cinq états :

Premier état. La planche est plus grande : elle a 90 centimètres de hauteur au lieu de 65, et 72 centimètres de large, au lieu de 60. Les épreuves de ce premier état sont d'une extrême rareté; il manque au *British Museum*.

Deuxième état. La planche est réduite aux dimensions de 65 centimètres sur 60. La tête est plus travaillée. Les yeux et le nez sont accentués.

Troisième état. Le contour de la bouche, qui n'était fortement accusé que dans le milieu, l'est ici tout le long des lèvres, et le coin de la bouche, à gauche, est noir.

Quatrième état. Le nez n'a plus qu'une forme ronde. Il est couvert, dans le bas, de tailles horizontales. Le haut de la tête est couvert de tailles.

Cinquième état. La planche est entièrement et très-durement reprise au burin, et les cheveux qui tombaient sur l'épaule sont raccourcis; l'épreuve est laide. La gravure a l'air d'avoir été refaite avec un méchant couteau.

Hauteur, 0,065; largeur, 0,060.

BARTSCH, 8. CLAUSSIN, 8. WILSON, 8.

213. *Rembrandt aux yeux chargés de noir.*

Il est en buste. Sa tête est nue, garnie de cheveux frisés, vue de trois quarts et dirigée vers la droite, d'où vient la lumière. Ses yeux sont très-petits et très-chargés de noir, ce qui les rend désagréables. Il a le nez fort gros et sa bouche est pincée. Le fond n'est ombré que du côté gauche. On n'y voit ni nom ni date. Ce portrait est fort rare. Les quelques épreuves qu'on en connaît ont les bords très-raboteux; le fond de la planche est sale et d'une saleté assez uniforme.

Hauteur, 0,065; largeur, 0,061.

BARTSCH, 9. CLAUSSIN, 9. WILSON, 9.

La description de cette estampe est suivie, dans le Catalogue de Bartsch, de la note que voici : « L'opinion d'Yver est que cette estampe est gravée par Livens. J'avoue que je ne l'ai jamais pu rencontrer. J'en ai transcrit la description telle que Gersaint nous l'a donnée sous le numéro 13 de son Catalogue. Plusieurs amateurs ont cru y reconnaître la pièce de Livens, dont on trouve le détail dans notre Catalogue, au numéro 44 des pièces de ce maître. Il semble qu'Yver soit du même avis; mais, en comparant la pièce mentionnée de Livens avec la description de notre numéro 9, on voit qu'elle ne s'y accorde pas bien. L'estampe de Livens est plus grande; on n'y remarque ni *le nez fort gros,* ni *la bouche pincée;* et le fond n'est pas ombré

seulement du côté gauche, mais l'ombre se prolonge aussi dans le bout, vers la droite de cette estampe. »

D'après la déclaration de Bartsch qu'il n'a jamais pu rencontrer ce portrait, on peut juger combien il est rare. Pour notre compte, nous ne l'avons vu que dans les œuvres du Cabinet de Paris, du *British Museum* et du Musée d'Amsterdam. Quant au morceau en lui-même, il nous semble de peu de valeur, et nous l'eussions rangé parmi les pièces douteuses, s'il ne fallait pas apporter beaucoup de circonspection dans ces matières, par cette raison que, la plupart des amateurs n'ayant pu être consultés sur une pièce qu'ils n'ont pas vue, il ne conviendrait pas de leur imposer légèrement la décision d'un seul. La vérité est que le travail de ce portrait est d'une régularité froide, sans accent, sans esprit, et que l'on n'y trouve point cette vivacité de sentiment dont le moindre croquis de Rembrandt porte la trace.

214. *Rembrandt faisant la moue.*

Il est en buste; la tête est nue, vue de face et éclairée par la droite. Le froncement des sourcils et le mouvement des lèvres lui donnent l'air d'un homme qui fait la moue. Les cheveux sont abondants, frisés et un peu hérissés. Le buste est couvert d'une fourrure et dirigé vers la gauche. On remarque au sommet de la tête deux petits traits penchés de gauche à droite, et presque parallèles, qui traversent les dernières mèches de cheveux et vont d'un bout de la planche à l'autre.

Il y a trois états de ce portrait.

Premier état. Extrêmement rare. La planche est plus large; elle mesure 74 centimètres de large sur une hauteur égale. On lit la date 1630 dans les deux petits traits qui traversent le haut de la planche.

Deuxième état. Il ne reste, de la date 1630, que les deux chiffres 30. La planche est réduite, dans sa largeur, à 60 centimètres.

Troisième état. Les deux traits qui traversent le haut de la planche sont effacés.

Hauteur, 0,074; largeur, 0,060.

BARTSCH, 10. CLAUSSIN, 10. WILSON, 10.

Le premier état de ce portrait se trouvait dans la vente Verstolk de Soelen. Il fut racheté par la famille au prix de 25 florins.

215. *Portrait de Rembrandt de forme ovale.*

C'est un petit portrait où le maître s'est représenté un bonnet sur la tête. Il est gravé à grosses tailles et d'un ton fort rembruni. Les cheveux sont crépus et les yeux sont perdus dans l'ombre. On le reconnaîtra facilement à l'ovale irrégulier qui l'encadre, et qui est formé de petites entailles très-courtes et très-inégales faites au burin et représentant comme une chaîne de métal.

Ce morceau est extrêmement rare. Il en existe trois états, qui sont décrits ci-après.

Hauteur, 0,065 ; largeur, 0,051.

BARTSCH, 12. CLAUSSIN, 12. WILSON, 12.

On lit dans le Catalogue de Claussin, imprimé en 1824 : « Il y a à la Bibliothèque du roi une épreuve avant l'ovale formé par des points. Peut-être unique. » Voilà bien longtemps que cette épreuve manque dans l'œuvre de la Bibliothèque; mais il n'y a aucune raison pour mettre en doute l'assertion de Claussin, répétée en 1836 par Wilson, qui peut-être l'avait, à cette époque, vérifiée. Il faut donc mentionner, comme un *premier état,* l'épreuve avant l'ovale.

Deuxième état, non décrit. La planche est plus grande; elle porte 92 centimètres de haut sur 54 de large : elle est plus étroite de 4 centimètres dans le bas que dans le milieu. L'ovale y est gravé. A droite, au-dessous de l'ovale, on remarque la trace d'un travail qui aurait été effacé au brunissoir.

Troisième état. La planche est réduite aux dimensions de 65 centimètres sur 51.

Pierre Yver, dans son *Supplément,* dit que ce portrait, qui ne lui paraît pas être de Rembrandt, fut vendu dans la vente Amadée de Burgy (faite à La Haye en 1755), comme étant connu en Hollande sous le nom du portrait de Titus, fils de Rembrandt. Or, Bartsch fait observer avec raison que la remarque de Pierre Yver se rapporte à une autre estampe, à celle qui porte dans le *Supplément* de Pierre Yver le numéro 133, et dans le Catalogue de Bartsch le numéro 338. Mais Bartsch se trompe à son tour quand il dit que ce numéro 338 est

le portrait de Titus. En effet, cette estampe, qui représente un jeune homme, est datée très-lisiblement de 1629 (le chiffre est écrit à rebours), époque à laquelle Rembrandt n'avait que vingt-trois ans et n'était pas encore marié ; il est donc impossible que le jeune homme représenté soit son fils. On trouvera, du reste, ce portrait décrit ci-après dans le présent Catalogue, sous le numéro 223.



Pour en revenir au *Portrait de Rembrandt de forme ovale*, bien qu'il soit gravé très-brutalement, je ne crois pas devoir adopter l'opinion de Pierre Yver, qui le regarde comme douteux. Rembrandt, préoccupé de tel ou tel effet, le cherchait quelquefois avec le premier instrument venu, et sans s'inquiéter de la finesse du travail. Cependant, si j'ai fait reproduire ici ce morceau d'après un calque fait par moi en Hollande, c'est uniquement à cause de l'extrême rareté du portrait. Il est à remarquer, au surplus, que presque toutes ces pièces infiniment rares le sont justement à cause de leur imperfection même

ou de leur rudesse, le maître ayant détruit la planche après avoir tiré trois ou quatre épreuves de ces essais rapides et grossiers.

216. *Rembrandt au bonnet plat.*

Portrait de Rembrandt aux cheveux courts et frisés.

Buste tres-ressemblant à Rembrandt. Il est vu presque de face, le corps tourné vers la droite, d'où vient la lumière. Les cheveux sont courts et frisés; la tête est couverte d'une toque molle et plate qui retombe sur l'oreille droite; la bouche est fort pincée et d'une expression qui s'accorde avec le froncement du sourcil. Il porte un manteau sous lequel paraît un pourpoint un peu ouvert par le haut et attaché avec un petit ruban. Le fond est clair, à l'exception de la gauche, où paraît l'ombre portée de la figure. Dans le bas est une marge irrégulière d'environ un centimètre.

Il y a deux états de ce portrait :

Premier état. On y remarque le nom de Rembrandt, mais si faiblement gravé que, dans certaines épreuves de ce premier état, il est à peine lisible.

Second état. Vers le haut de la gauche, on lit *Rembrandt,* mais ce nom n'est pas écrit de la main du maître.

Hauteur, 0,091, la marge comprise; largeur, 0,066.

BARTSCH, 26. CLAUSSIN, 26. WILSON, 26.

Ce portrait serait fort recherché s'il était rare; il est en effet gravé avec beaucoup de goût, de légèreté et d'esprit. Jacques Hazard en a fait une copie en sens inverse, et cette copie vaut mieux que celle de Cumano, qui est très-mauvaise. En général, les copies d'après Rembrandt ne servent qu'à faire ressortir l'accent magistral des originaux; et c'est seulement à ce titre que les amateurs peuvent admettre ces copies dans leurs œuvres, à moins qu'elles n'y soient placées pour tenir lieu de l'original, quand il est très-rare.

217. *Rembrandt aux yeux hagards.*

Tête d'homme ressemblant à Rembrandt, vue presque de face et couverte d'une toque molle et plate, semblable à celle du portrait qui précède; le haut de cette toque est coupé par le bord de la planche. La tête, tournée vers la droite et légèrement penchée en arrière, est éclairée par la gauche; le corps, qui est seulement indiqué, est dirigé vers la droite. Les cheveux sont courts et frisés; les yeux, hagards, très-ouverts et presque ronds, expriment l'étonnement et la frayeur; la bouche est un peu ouverte. Le personnage porte de petites moustaches. Le fond est clair à l'exception d'une ombre très-légère au bas de la gauche. On voit gravé au milieu du bas, à la hauteur de la poitrine : *Rt.* 1630; mais ces chiffres sont mal exprimés et indistincts.

Ce morceau n'est pas commun. Nous n'en avons jamais vu qu'un seul état. Cependant le Catalogue de Marcus mentionne une épreuve, sans doute unique ou presque unique, dont la dimension en largeur serait plus grande de 5 millimètres, et qui aurait conséquemment 47 millimètres de large au lieu de 42.

Hauteur, 0,049; largeur, 0,042

BARTSCH, 320. CLAUSSIN, 33. WILSON, 33.

218. *Rembrandt riant.*

Un petit buste d'homme qui ressemble à tous les portraits connus de Rembrandt. Il est gravé finement et avec esprit. La tête est vue de face et coiffée d'un bonnet. Les cheveux sont abondants et frisés; ils couvrent presque entièrement le front. La bouche, ouverte et riante, laisse voir les dents supérieures. Le corps est dirigé vers la droite de l'estampe, d'où vient le jour, et revêtu d'un manteau qui est fermé par devant avec quatre boutons. Un bout de collet pend au cou du personnage. Au-dessus de son bras droit, on voit, dans le fond, une ombre très-légère, formée de quelques fines hachures non croisées. Au haut de la planche, du même côté, c'est-à-dire à la gauche du spectateur, on lit le monogramme et la date : *Rt.* 1630, légèrement gravés. Ce morceau est rare. On en connaît, non pas deux, mais trois états.

Premier état, non décrit. La planche est raboteuse et plus haute de 2 millimètres; elle a de plus une forme irrégulière, la largeur étant, dans le haut, de 42 millimètres, et dans le bas, de 45.

Deuxième état. Les bords sont nettoyés; la planche est réduite et remise d'équerre; elle est gravée assez légèrement et cependant d'un ton coloré.

Troisième état. La planche est retouchée. La partie ombrée des cheveux, le côté droit

du visage et l'ombre de l'épaule droite, sont noircis par un travail régulier au burin. Les cheveux, qui présentaient deux clairs sur la gauche, n'en présentent plus aucun.

Hauteur, 0,049; largeur, 0,032.

BARTSCH, 316. CLAUSSIN, 29. WILSON, 29.

Gersaint et Bartsch avaient rangé ce morceau dans la classe des portraits d'hommes, ainsi que le précédent; Claussin et Wilson ont fait passer avec raison ces deux pièces dans la classe des portraits de Rembrandt. Il n'est pas rare que les peintres prennent leur propre figure pour type et s'en servent comme d'un modèle familier, d'autant plus utile que c'est un modèle intelligent et qui peut se plier à tous les caprices de la pensée; mais Rembrandt est celui de tous les peintres qui a le plus souvent posé devant lui-même. Il a observé l'humanité entière dans un homme, et cet homme c'était lui. A tous les moments du jour, il s'étudiait devant son miroir et il cherchait à démêler dans les traits de son visage les plis correspondant à la joie ou à la douleur, les rides de la mélancolie, l'expression de la frayeur ou de l'étonnement, les contractions du rire, enfin toutes les altérations produites sur la physionomie par les mouvements de l'âme, par les variations de l'humeur ou par la permanence du caractère.

Que si les portraits de Rembrandt n'ont entre eux qu'une ressemblance de famille, ressemblance qui même a pu échapper quelquefois aux iconographes, cela tient, on le conçoit, à ce que le peintre a cherché dans sa tête, non pas le modèle d'un portrait rigoureux, mais le motif d'une expression générale. En d'autres termes, Rembrandt poursuivait l'idéal de sa pensée dans la réalité de sa figure. Une chose remarquable, au surplus, c'est que, parmi l'œuvre immense de ce grand homme (tableaux ou gravures de sa main), on ne trouve que deux fois la physionomie de l'hilarité. Une seule estampe de lui et une seule peinture, celle qui est au Musée de Dresde, le représentent la bouche ouverte et riante. Rembrandt était un homme habituellement sérieux, mélancolique et rêveur, et l'on peut juger à l'ensemble de ses ouvrages,

que l'expression de la gaieté était, chez lui, plutôt l'étude d'un des aspects de la vie que la manifestation de son propre cœur.

219. *Rembrandt à la bouche ouverte.*

Ce buste de jeune homme, ressemblant à Rembrandt, est dirigé vers la gauche de l'estampe. Sa tête, vue presque de face, est éclairée par la droite. Ses cheveux sont frisés et hérissés vers le haut; sa bouche ouverte et sa lèvre inférieure saillante expriment la douleur et la plainte. Il porte une robe ouverte par le haut; le fond est tout clair, à l'exception du bas de la gauche, où il y a quelques hachures. On lit au haut du même côté : *Rt.* 1630. Plus les bords de la planche sont raboteux et marqués, plus l'épreuve est belle.

Cette estampe n'est pas commune; on en connaît deux états :

Premier état. Très-rare. La planche est plus grande; elle mesure 84 millimètres de haut sur 72 de large.

Second état. La planche est rognée à la gauche et au bas; elle est aussi un peu plus travaillée et réduite aux dimensions ci-dessous :

Hauteur, 0,072; largeur, 0,061.

BARTSCH, 13. CLAUSSIN, 13. WILSON, 13.

Ce portrait, fort bien gravé, ne rappelle que de loin la physionomie bien connue de Rembrandt. Si Bartsch, Claussin et Wilson l'ont placé dans la classe des portraits personnels du maître, c'est qu'ils n'ont pas remarqué la ressemblance de cette tête avec celle du *Gueux assis sur une motte de terre*. Avant de peindre ce gueux, dont l'expression est si vive, si criante, Rembrandt en avait étudié séparément la tête, et en plus grand, pour mieux s'assurer de tous les traits qui devaient peindre le gémissement et la douleur. Une fois ces traits bien saisis, il les a reproduits fort à propos dans la figure d'un mendiant qui implore l'aumône sur les chemins.

220. *Rembrandt aux yeux louches.*

Portrait de Rembrandt aux cheveux crépus.)

C'est un buste dirigé vers la droite. Le côté gauche du visage est fortement ombré, et les cheveux, qui sont crépus, tombent sur l'épaule gauche. L'habit, ouvert par le haut, est bordé d'une large fourrure. Le fond est blanc, à l'exception de quelques tailles que l'on voit au bas de la droite.

Ce morceau est très-rare; il y en a, non pas deux, mais trois états :

Premier état. La planche est plus grande; elle porte 58 millimètres de haut sur 56 de large. Il y a un espace entre la bouche et le contour extérieur de la joue, du côté ombré de la tête, qui est si profondément mordu que les tailles en sont détruites. On lit dans le haut de la gauche : *Rt.* 1631.

Deuxième état, non décrit. Le défaut produit par l'excès de la morsure est réparé.

Troisième état. Le monogramme a disparu, et la planche est réduite aux dimensions ci-dessous :

Hauteur, 0,040; largeur, 0,036.

BARTSCH, 25. CLAUSSIN, 25. WILSON, 25.

221. *Portrait de Rembrandt, de forme octogone.*

Une tête de jeune homme vue de face et ressemblant à Rembrandt; elle est couverte d'un bonnet de fourrure sous lequel se voient des cheveux crépus. Cette petite estampe se fait reconnaître aisément à la forme octogone de la planche et n'a pas besoin d'une plus ample description. On lit avec peine, dans le fond de la gauche qui est tout blanc : *Rt.*

Hauteur, 0,040, largeur, 0,[illegible].

BARTSCH, 336. CLAUSSIN, 31. WILSON, 31.

Bartsch avait rangé cette estampe parmi les têtes de fantaisie; c'est avec raison que Claussin et Wilson l'ont placée dans la classe des portraits de Rembrandt, car la ressemblance est frappante. Il faut ajouter que la pièce est parfaitement dessinée et gravée, et qu'on la trouve rarement.

222. *Rembrandt au collet pendant.*

Portrait de Rembrandt au manteau, avec le collet pendant.)

Ce buste est dirigé vers la gauche et éclairé par la droite. La tête est de trois quarts; les cheveux, crépus et élevés sur le sommet, tombent jusque sur les sourcils. Le corps est enveloppé dans un manteau brun sur lequel pend un collet; ce manteau, fermé par devant avec des boutons, laisse voir le haut de la chemise. Il n'y a dans le fond qu'une ombre légère au bas de la gauche. Au bout, du même côté, on lit: *Rt.* 1631.

On distingue quatre états de ce portrait :

Premier état. C'est celui qui vient d'être décrit.

Deuxième état. Le contour des cheveux du côté gauche, au-dessus de l'oreille, est changé par l'addition de quelques nouveaux traits.

Troisième état. L'ombre du visage est retouchée. Les cheveux qui touchent la joue gauche sont descendus jusqu'au-dessous de la bouche, et le manteau est couvert de tailles diagonales régulièrement données avec le burin.

Nota. Un quatrième état est marqué, dans l'œuvre du *British Museum*, comme présentant une nouvelle retouche dans les ombres du visage, et une lumière moins large sur la joue droite. Mais ce quatrième état, attentivement examiné, m'a paru fort douteux, et j'ai cru devoir me borner à en faire mention.

Hauteur, 0,065, y compris une marge de 4 millimètres; largeur, 0,044.

BARTSCH, 15. CLAUSSIN, 15. WILSON, 15.

223. *Rembrandt au bonnet rond et fourré.*

Ce buste est dirigé vers la droite, d'où vient le jour. La tête est de face et couverte d'un bonnet de forme ronde. Les cheveux sont courts et frisés. Il est enveloppé dans un manteau au haut duquel on aperçoit, vers la gauche, une fourrure. L'autre côté du manteau, au-dessous de la joue, n'est point achevé. On lit au haut de la gauche : *Rt.* 1631

Cette pièce a deux états, qui n'ont pas été décrits :

Premier état. Les ombres du visage sont transparentes et délicates. Il y a un léger clair sur l'épaule gauche.

Second état. Les ombres sont noircies, dures et lourdes. Le bonnet, dans le bas de la gauche, présente un pli oblique très-accusé, qui ne se voit point dans les premières épreuves; l'habit est repris sur l'épaule gauche avec des tailles qui paraissent rentrées au burin, et le clair a disparu.

Hauteur, 0,063; largeur, 0,065.

BARTSCH, 16. CLAUSSIN, 16. WILSON, 16.

Ce morceau n'ayant pas été régulièrement, franchement mordu, ne se trouve jamais beau d'épreuve, et c'est grand dommage, car il est gravé avec beaucoup de sentiment, d'une pointe légère et libre. Il en existe une copie en sens inverse.

224. *Rembrandt au bonnet retombant.*

Portrait de Rembrandt avec trois crocs)

Le jour venant de la droite éclaire une tête de trois quarts, coiffée d'un bonnet arrondi qui retombe sur le devant. C'est de tous les portraits de cette classe celui qui ressemble le plus à Rembrandt. Gersaint et Bartsch l'ont désigné sous le nom de l'*Homme à trois crocs*, parce qu'il a trois moustaches, deux sur la lèvre supérieure et une sous la lèvre inférieure. Ses cheveux sont courts et frisés; il a les yeux petits et le nez épaté. Il est enveloppé d'une robe bordée de fourrure et son cou est nu. Le fond est tout clair.

Ce portrait est gravé avec sentiment et d'une pointe légère. Mais il n'est charmant que dans les épreuves du premier état, qui sont extrêmement rares.

Premier état. La planche est plus haute de 9 millimètres et les bords en sont raboteux. L'épaule droite est claire.

Deuxième état, non décrit. Mêmes dimensions. L'ombre du bonnet est fortifiée par des tailles obliques et rudes qui paraissent données au burin. L'épaule droite est couverte de travaux.

Troisième état. La planche est réduite de 9 millimètres dans la hauteur. Quatre ou cinq traits en zigzag se remarquent dans le bas de la droite. Les bords supérieurs du bonnet, qui étaient légèrement interrompus, sont repris et ne présentent aucune solution de continuité.

Quatrième état. L'ombre sous le menton et sur le cou est très-vigoureuse et ressentie au moyen de tailles rudement rentrées au burin. Les travaux de l'épaule sont recouverts d'une taille oblique également donnée au burin. Les traits en zigzag ont disparu.

Hauteur, 0,049; largeur, 0,040.

BARTSCH, 319. CLAUSSIN, 28. WILSON, 28.

225. *Rembrandt au bonnet de fourrure inégal.*

(*Rembrandt à bonnet et robe fourrés.*)

La tête est vue de face et coiffée d'un bonnet fourré de forme irrégulière, c'est-à-dire beaucoup plus haut sur la droite que sur la gauche. Il porte une robe garnie de fourrure. Cette robe, ouverte par le haut, laisse apercevoir la chemise et le col. Il est éclairé par la droite. Le fond est blanc à l'exception d'une double taille qui se trouve sur la gauche, à la hauteur de l'épaule. On lit au haut du même côté : *Rt.* 1631. Au bas est une marge de 4 millimètres.

Cette pièce est rare : Nous en connaissons deux états que nos prédécesseurs n'ont point décrits.

Premier état. On voit un clair placé mal à propos dans l'ombre, à côté du nez dont le contour est indistinct; ce défaut vient de la morsure.

Deuxième état. Le défaut est réparé. Le contour du nez à gauche est ressenti. Les cheveux, qui étaient partout du même ton, sont plus noirs du côté droit contre l'oreille. Le bonnet et la robe sont noircis d'une vigoureuse contre-taille, qui est horizontale dans le bonnet, verticale dans l'habit. Il se peut que cette retouche ne soit pas de la main de Rembrandt.

Hauteur, 0,063, y compris la marge du bas; largeur, 0,056.

BARTSCH, 14. CLAUSSIN, 14. WILSON, 14.

Ce n'est pas, on le pense bien, pour le plaisir de faire du nouveau que nous avons changé plusieurs fois la désignation des estampes de Rembrandt : cette désignation avait été faite par Gersaint, Bartsch et Claussin un peu trop légèrement; tantôt elle n'était pas assez précise, tantôt elle pouvait induire en erreur les curieux en leur faisant confondre ce qu'il s'agissait de leur faire distinguer. Par exemple, Rembrandt, dans ses portraits, s'est représenté plus d'une fois avec une robe et un bonnet fourrés; il importait donc, pour faciliter les recherches des amateurs, que la désignation de chaque morceau fût assez spéciale et assez caractéristique pour qu'ils le pussent reconnaître au premier coup d'œil. Voilà pourquoi nous avons appelé le portrait que nous venons de décrire : *Rembrandt au bonnet de fourrure inégal.*

Mais il est dans ce livre un autre changement dont quelques per-

sonnes nous ont demandé compte. Pourquoi, nous dit-on, avoir interverti l'ordre ancien, celui auquel les amateurs ont été habitués par les catalogues précédents? D'abord parce que cet ordre n'était ni simple, ni logique. Il n'était pas simple, puisqu'il divisait en douze classes ce que nous avons pu sans inconvénient diviser en six; il n'était pas logique, parce que, dans un œuvre où l'histoire tient une place si importante, il fallait naturellement respecter la chronologie, et commencer, comme nous l'avons fait et comme on l'a fait au Cabinet des Estampes, par Adam et Ève. En second lieu, un livre n'est pas composé uniquement pour les générations présentes; il importe donc, avant tout, de le bien composer. Une fois ce parti pris de ne pas suivre Bartsch et Claussin dans le classement général de l'œuvre, il n'y avait pas de raison pour s'astreindre à les suivre dans leur classement partiel. Pour les portraits qui ont un nom, l'ordre alphabétique nous a paru le plus commode. Pour les portraits de Rembrandt en particulier, nous avons commencé par les plus petits en dimension et les moindres en beauté, parce qu'il est plus naturel d'établir, quand on le peut, une progression ascendante, et de finir par les morceaux les plus importants et les plus beaux, plutôt que par une pièce insignifiante qui refroidirait infailliblement l'admiration.

226. *Rembrandt au bonnet fourré et à l'habit blanc.*

Dans ce petit buste, Rembrandt est vu presque de face, ayant le corps dirigé vers la droite et éclairé par la gauche. Il porte un bonnet fourré qui lui tombe jusque sur les sourcils. Le bas de l'oreille droite est découvert, et les cheveux, qui sont frisés comme toujours, pendent sur l'épaule droite. L'habit, ouvert par devant, est bordé de fourrure. Le fond est clair, à l'exception d'une ombre légère dans le coin à gauche, depuis le bas de la planche jusqu'à la hauteur de l'épaule. Dans le haut, du même côté, on lit : *Rt.* 1630.

Ce joli portrait, gravé d'une pointe légère et fine, est décrit avec quatre états dans le *Supplément* de Claussin.

Premier état. Extrêmement rare. La planche est plus grande ; elle porte 92 millimètres de haut sur 67 de large ; elle est très-irrégulière sur la droite. On lit directement au-

dessus du portrait, vers le milieu, le monogramme et la date : *Rt.* 1630, gravés très-finement. Le fond est sale, taché, et les bords sont raboteux.

Deuxième état. La planche est réduite aux dimensions ci-après. Le monogramme et la date sont regravés légèrement dans le haut de la planche, à gauche. Très-rare.

Troisième état. On remarque une ombre légère dans le fond à gauche, derrière l'épaule. Le monogramme est mieux marqué. Il y a quelques travaux de plus sur la tempe droite. Les bords de la planche sont encore raboteux.

Quatrième état. La planche est nettoyée ; les bords en sont unis et régularisés.

Hauteur, 0,060 ; largeur, 0,051.

BARTSCH, 24. CLAUSSIN, 14. WILSON, 24.

227. *Rembrandt aux cheveux crépus fortement ombré.*

Il est placé à la droite de l'estampe, d'où vient le jour. Il a le côté droit du visage très-fortement ombré, ses cheveux crépus et très-épais lui tombent sur l'épaule droite, et sa lèvre supérieure est garnie d'une petite moustache. Son manteau est éclairé dans le haut sur l'épaule gauche. Le fond est ombré, excepté dans le coin de la gauche, qui est blanc depuis le milieu de l'estampe jusqu'au bas, et où on lit : *Rt.*

Ce morceau est fort rare : on en voit deux épreuves au Musée d'Amsterdam. Ce sont les seules que nous connaissions. Dans la *première*, le côté droit du visage est extrêmement et uniformément noir. Le monogramme ne s'y voit pas ; la planche est très-raboteuse sur les bords. Dans la *deuxième*, on voit le monogramme et un reflet de lumière sur la joue droite. Cette retouche paraît faite au pinceau, sans aucun doute par Rembrandt lui-même.

Hauteur, 0,097 ; largeur, 0,065.

BARTSCH, 332. CLAUSSIN, 324, et 12 du *Supplément*. WILSON, 19.

Si nous avions fait graver pour la page qui suit dans notre précédente édition un *fac-simile* de ce portrait, c'était uniquement à cause de son extrême rareté, et pour donner satisfaction aux amateurs qui n'auraient jamais pu le voir qu'en faisant tout exprès un voyage. Mais comme la pièce en elle-même était peu digne de cet honneur, nous en avons supprimé la copie dans l'édition présente. Il est clair au surplus que cette estampe avait été manquée à la morsure, et que Rembrandt, mécontent de sa planche, y a renoncé, après avoir essayé de corriger, par un reflet mis au pinceau sur l'épreuve, l'extrême lourdeur de la tête, qui n'était presque en entier qu'un paquet de noir.

228. *Rembrandt gravant une planche.*

C'est une estampe haute et étroite, sur laquelle est gravé très-légèrement et presque sans ombre un buste qui ressemble beaucoup à Rembrandt dans son âge mûr. Il est vu de face, la tête couverte d'un bonnet dont le bout penche sur le côté droit. Au-dessous de ses cheveux crépus et bouclés on aperçoit ses deux oreilles. Le visage est plein et l'on distingue sur la lèvre supérieure quelques poils de moustaches. Au haut de l'habit on voit le col de la chemise. Rembrandt s'est représenté ici assis sur une chaise dont le dos est peu visible, et dans l'attitude d'un artiste qui dessine ou qui grave une planche. Le fond est teinté; au bas de la gauche est gravé très-faiblement : *Rembrandt f.* 1645.

« Cette estampe, dit Claussin, faisait partie de l'œuvre qui appartenait à J. Barnard, de Londres, dont j'ai déjà parlé. Elle était imprimée sur papier de soie du Japon. Les dimensions que donne Gersaint au numéro 11 de son Catalogue se rapportant à l'idée que j'en ai conservée, je crois que celle de l'œuvre de J. Barnard est pareille à celle décrite par Gersaint. »

Hauteur, 0,121 ; largeur, 0,057

CLAUSSIN, 32. WILSON, 3[illegible].

Il nous paraît fort douteux que l'estampe ici décrite par Claussin ait été gravée par Rembrandt; mais il nous paraît certain, en revanche, qu'elle a été gravée d'après un dessin du maître. Claussin, pour l'attribuer à Rembrandt, s'appuie sur une description déjà donnée par Gersaint au numéro 11 de son Catalogue; mais cette description, que Bartsch a trouvée trop vague pour ne pas la regarder comme suspecte, est du moins précise sur un point, savoir que le portrait est coiffé d'un bonnet *orné d'une plume*. Cette circonstance nous empêche évidemment de confondre la pièce de J. Barnard avec celle mentionnée par Gersaint.

Bartsch a fait, du reste, quelques observations judicieuses touchant le numéro 11 du Catalogue de Gersaint, observations qui s'appliquent aussi aux numéros 10, 12 et 17 du même Catalogue.

« La description trop peu détaillée que lesdits auteurs (Gersaint, Helle et Glomy) nous donnent de ces estampes, en observant qu'elles

sont rares, nous fait croire qu'ils ne les ont point vues eux-mêmes, mais que le rapport qu'ils en font leur a été communiqué. Pierre Yver, qui a suppléé des détails à presque tous les articles du Catalogue de *Gersaint*, s'il eût vu ces trois morceaux, n'aurait sûrement pas manqué d'y ajouter les indications qui auraient pu en rendre l'explication plus claire. Cependant son *Supplément* a été fait sur l'œuvre de M. *Van Leyden*, sans contredit le plus complet qui ait jamais existé. Ces quatre estampes ne se sont pas trouvées non plus dans les œuvres de Rembrandt qui faisaient partie des fameuses collections de *Jean Lucas Van der Dussen*, et de *N. Marcus*, dont les catalogues sont imprimés. J'ai bien examiné, en 1784, l'œuvre de Rembrandt qui appartenait à M. de Peters; mais je ne les ai point rencontrées. Ceux qui, des fameux cabinets de *Marolles* et de *Beringhen*, ont passé ensuite à la Bibliothèque du roi de France, où j'ai eu occasion de les examiner, ne les contenaient pas non plus. Or, si ces estampes ne se trouvent point dans les collections les plus complètes, si aucun catalogue n'en fait mention, si les connaisseurs les plus expérimentés ne les ont jamais rencontrées, il y a tout sujet de croire que les descriptions des sieurs *Helle* et *Glomy*, ou de celui qui les leur a fournies, se rapportent plutôt à des estampes gravées par quelque autre artiste dont le goût approchait peut-être de celui de Rembrandt, qu'à des pièces véritablement sorties de la main de ce grand artiste. »

Telles sont les raisons pour lesquelles Adam Bartsch n'a pas admis dans son Catalogue le numéro 11 de Gersaint, qui, suivant Claussin, serait le même que le *Rembrandt gravant planche*.

Il faut ajouter que ce morceau a été gravé au siècle dernier par François Basan, et qu'il se trouvait dans l'œuvre de Mariette. Claussin dit que l'estampe de Basan est une bonne copie de celle de Rembrandt; je croirais plutôt que Basan a gravé son estampe sur le même dessin du maître, d'après lequel a été gravée la pièce qui appartenait à J. Barnard, et qu'ainsi il existe, non pas une gravure originale et une copie, mais deux gravures faites d'après un seul et même dessin original.

Parmi les artistes « dont le goût approchait de celui de Rembrandt », comme dit Bartsch, il y en a eu qui l'ont imité sans être de son école, mais la plupart en sortaient, et il est à ce propos fort intéressant de donner aux amateurs la liste complète des élèves de Rembrandt. La voici, telle que l'a dressée M. C. Vosmaer.

Ce furent d'abord, vers 1632, Ferdinand Bol, de Dordrecht, Gérard Dov (ou Dow), Govaert Flinck et Jacob Backer, tous deux Frisons, Jean de Wet, ou de Weth, et Willem de Poorter, tous deux de Harlem; — peu d'années après, Jan Victor, Gerbrand van den Eeckhout, Philip Koninck (qui épousa en 1656 une Margareta van Rijn, sans doute quelque parente de Rembrandt); — plus tard (de 1640 à 1642), Jacob La Vecq, de Dordrecht, Juriaen Ovens (qui suivit plutôt la manière de van der Helst), Christoph Paudiss, originaire de Saxe, George Verdael, natif de Vlissingen (Flessingue), Hendrik Heerschop Drost (duquel on ne sait rien que ses ouvrages), Samuel van Hoogstraten, de La Haye? Carel Faber, dit Fabritius, de Delft? et peut-être Bernard Fabritius; — ensuite (de 1650 à 1654) Nicolas Maes, de Dordrecht, C. Renesse, Michiel Wilemans, Johann-Ulrich Mayr, venu d'Augsbourg, Franz Wulfhagen, venu de Brême, et George Ulenburg, fils d'un neveu de Rembrandt, Hendrick Ulenburg, marchand d'objets d'arts; — enfin, les paysagistes Abraham Farnerius (ou Furnerius) J. Lenpenius, Anthonie Erkelens, Jacob Esselens, J. Domer et Johannes van de Capelle, auxquels il faut ajouter encore Arnout de Gelder, de Dordrecht et Godfried Kneller, qui n'entrèrent chez Rembrandt que dans les dernières années de sa vie.

229. *Rembrandt avec une écharpe autour du cou.*

C'est un buste dirigé vers la gauche; mais la tête est retournée vers le spectateur et vue presque de face; elle est coiffée d'une toque un peu penchée sur l'oreille droite. Il porte autour du cou une écharpe qui lui pend derrière le dos. Il est couvert d'un vêtement remarquable par une petite aiguillette attachée sur l'épaule gauche. La tête est

dans l'ombre; la lumière vient de la droite. Au bas de l'estampe est ménagée une marge d'environ 12 millimètres, dans laquelle on lit vers la gauche : *Rembrandt f.* 1633.

Ce portrait n'est pas rare, si ce n'est dans les toutes premières épreuves. On en connaît quatre états.

Premier état, extrêmement rare. La planche a 11 millimètres de plus sur la hauteur et 13 millimètres de plus sur la largeur. On n'y voit ni le nom ni l'année; le bonnet seul est très-fini et contraste avec l'inachevé du reste de l'estampe, qui est légère et blonde. Il n'existe, à notre connaissance, qu'une seule épreuve de ce premier état. Elle est au Musée d'Amsterdam.

Deuxième état. Ce qui le distingue du premier, c'est que la planche est réduite aux dimensions de 132 millimètres en hauteur au lieu de 143, et de 103 millimètres en largeur au lieu de 116. Cet état est aussi rare que le premier. Nous ne l'avons vu ni à Amsterdam, ni à Londres, ni à Paris. Nous le décrivons sur le témoignage de Bartsch, de Claussin et de Wilson.

Troisième état. Le nom de Rembrandt et l'année 1633 ont été ajoutés dans la marge du bas.

Quatrième état. La planche, qui se trouve encore dans le commerce, a été assez rudement reprise, principalement au visage et sur le bonnet.

Hauteur, 0,132; largeur, 0,103.

BARTSCH, 17. CLAUSSIN, 17. WILSON, 17.

Quand on regarde ce portrait dans les épreuves ordinaires, on le trouve d'un travail dur et grossier; mais dans les épreuves anciennes, lorsqu'elles ne sont pas trop essuyées, il présente un excellent effet de clair-obscur; le visage, quoique entier dans l'ombre, s'y modèle avec beaucoup de relief, de rondeur et de chaleur. L'expression de la tête est celle d'un bandit, et si elle ressemble un peu à Rembrandt, c'est que ce peintre avait l'habitude d'observer dans sa propre figure les innombrables variantes de la physionomie humaine.

230. *Rembrandt en buste.*

Ce portrait, extrêmement rare, est gravé à grosses tailles, négligemment et rudement. Rembrandt s'y est représenté nu-tête, les cheveux frisés et en désordre descendant du côté gauche jusque sur l'épaule. La tête est tournée vers la gauche, mais le corps est dirigé vers la droite, d'où vient la lumière; un large collet retombe sur l'habit. Le fond

est presque entièrement blanc sur la droite et au-dessus de la tête, mais de grosses tailles données sur la gauche y indiquent une ombre portée. On lit dans le haut de la gauche, en lettres retournées : *Rt.* 1629. Cette pièce paraît gravée avec deux pointes réunies, surtout dans l'habit et sur le collet.

Hauteur, 0,173; largeur, 0,155.

BARTSCH, 338. CLAUSSIN, 30. WILSON, 30.

Pierre Yver et Bartsch avaient placé cette pièce parmi les *Têtes d'homme de fantaisie*, et l'avaient donnée, d'après le Catalogue Burgy, comme représentant le fils de Rembrandt, nommé Titus; mais Claussin y a remarqué avec raison une ressemblance frappante avec les autres portraits de Rembrandt. Il l'a donc rétablie à sa véritable place. Il est en effet bien certain que ce buste ne peut représenter que Rembrandt lui-même, puisqu'il porte la date de 1629, époque à laquelle le peintre ne s'était pas encore marié. Claussin a cru lire 1639, et non pas 1629; cependant ce dernier chiffre est très-nettement écrit, comme on peut le voir d'après le calque que nous en donnons ici. A supposer d'ailleurs qu'il fallût lire 1639, la personne représentée ne pourrait être le fils de Rembrandt, puisque Titus n'avait alors que quatre ans.

Vu l'extrême rareté de ce portrait, dont on ne connaît que deux épreuves, l'une à Amsterdam, l'autre à Londres, j'ai cru devoir le calquer avec soin pour le donner en *fac-simile* dans mon ouvrage; mais l'habile graveur, M. Flameng, à qui j'avais confié le soin de graver mon calque, a oublié de le retourner; de sorte que la pièce se trouve ici en sens inverse, toutefois fort exactement reproduite, à cela près.

231. *Rembrandt au sabre flamboyant.*

Il est vu de face, la tête couverte d'une espèce de turban. Il tient dans sa main droite, ramenée sur sa poitrine, un sabre dont la lame est flamboyante d'un côté. Il est vêtu d'une robe brodée, enrichie d'hermine dans le haut, et il porte un cordon garni de joyaux. On lit au haut de la gauche : *Rembrandt f.* 1634.

Il y a de ce morceau trois états :



Premier état, non décrit. La planche est un peu plus grande ; elle porte 101 millimètres sur la largeur, au lieu de 99. Le bord droit de la planche a deux traits de bordure irréguliers et marqués profondément. La lame du sabre se continue entre ces deux traits.

Deuxième état. La partie du sabre qui dépassait le premier trait de la bordure est effacée, la planche ayant été réduite aux dimensions de 99 millimètres. La réduction de la planche a entamé la lettre *R* du nom de *Rembrandt.* Le visage présente une tache autour et au-dessous de l'œil qui est dans l'ombre, l'eau-forte ayant mal mordu cette partie, dont le contour est resté baveux.

Troisième état. Les défauts dont nous venons de parler sont réparés. La tache sous l'œil a disparu. Les cheveux sont repris et le contour du visage est vigoureusement accusé.

Hauteur, 0,121 ; largeur, 0,099.

BARTSCH, 18. CLAUSSIN, 18. WILSON, 18.

232. *Rembrandt au sabre et à l'aigrette.*

Il est vu de trois quarts et dirigé vers la droite de l'estampe, d'où vient le jour. Il a sur la tête un petit bonnet de fourrure, surmonté d'une aigrette blanche, fixée par un gros diamant. Il porte des cheveux longs et crépus ; on lui voit une perle à l'oreille droite. Il est vêtu à peu près comme un Hongrois, d'une espèce de justaucorps à brandebourgs, par-dessus lequel est jeté un manteau qui est attaché par devant avec une agrafe. Il a une moustache fine et une barbe courte et noire, sous laquelle on distingue un mouchoir rayé et un hausse-col semblable à celui de nos officiers. On lit sur la droite de l'estampe en caractères allongés : *Rembrandt f.* 1634. La planche est ovale.

Il existe trois états de cette planche :

Premier état. Le personnage, au lieu d'être seulement en buste, est vu jusqu'aux genoux. Son bras droit est posé sur la hanche : son bras gauche tient par le pommeau un sabre courbe, sur lequel il paraît s'appuyer. Il porte une ceinture par-dessus un justaucorps à brandebourgs, et son manteau est doublé de soie et enrichi de fourrures. Le fond est clair, à l'exception du bas de la gauche, qui est couvert de doubles tailles jusqu'à la hauteur du coude. On lit avec assez de peine au haut de la gauche : *Rembrandt,* et au-dessous : 1634. La planche est rectangulaire. Hauteur, 0,197 ; largeur, 0,163. De la plus grande rareté.

Deuxième état. La planche est réduite et coupée dans une forme ovale, avec quatre oreilles aux quatre côtés de l'ovale, et figurant à peu près un octogone dans lequel on aurait inscrit un ovale. Rare.

Troisième état. C'est celui que nous avons décrit. Les oreilles sont supprimées, et la planche est parfaitement ovale.

Hauteur, 0,060 ; largeur, 0,050.

BARTSCH, 23 CLAUSSIN, 23. WILSON, 23.

De tous les portraits considérés comme étant ceux de Rembrandt lui-même, celui-ci est un des plus célèbres, tant à cause de sa beauté qu'à raison de la rareté extrême du premier état, qui est celui dont nous avons donné une épreuve photographique d'une fidélité irréprochable dans la première édition de cet ouvrage. Gersaint rapporte que de son temps on ne connaissait que deux épreuves de ce premier état, dans toute la Hollande : celle de M. Van Leyden, et celle qui appartenait au conseiller Muilman.

Aujourd'hui, on en connaît quatre épreuves :

1° Celle qui provenait de la collection Van Leyden : elle est maintenant dans le magnifique œuvre du Musée d'Amsterdam;

2° Celle du conseiller Muilman, qui passa, en 1773, dans le cabinet de Georges Andrews, puis, en 1785, dans celui de Ploos Van Amstel, d'où elle sortit pour entrer dans l'œuvre de lord Aylesford à qui Josi la vendit 350 guinées (9,187 francs);

3° Celle qui est sous cadre au Cabinet des estampes de la Bibliothèque, à Paris; elle provient de M. de Péters, auquel elle n'avait coûté que 1,800 francs, et qui la vendit, en 1785, au Cabinet du roi avec beaucoup d'autres pièces;

4° L'épreuve qu'on voit maintenant au *British Museum*. C'est celle qui faisait partie de l'œuvre de Rembrandt, qui appartenait à M. Denon, ancien directeur de nos musées, œuvre des plus précieux qui avait été formé par Jean-Pierre Zomer d'Amsterdam, contemporain et ami de Rembrandt. L'épreuve de M. Denon fut quelque temps en la possession de M. Wilson, célèbre amateur de Londres, auteur du *Descriptive Catalogue of the prints of Rembrandt, by an amateur;* elle fut ensuite vendue à M. Verstolk de Soelen, à la vente duquel elle figurait en 1847, et fut achetée pour le *British Museum* au prix 1,805 florins.

D'après l'inventaire des meubles et effets de Rembrandt, on peut voir que ce peintre fantasque aimait à s'entourer de tous les objets qui pouvaient l'aider à représenter les différentes nations de la terre; qu'il re-

cherchait particulièrement les costumes, les armures, et se plaisait à revêtir et à coiffer de mille façons diverses le plus familier de tous ses modèles, qui était lui-même. Pertuisanes, mousquets, hallebardes, sabres turcs à lames de Damas, poignards malais, arbalètes et carquois des Indes, casques, cuirasses, hausse-cols en fer, ceintures de couleurs voyantes, peaux de lions, il avait chez lui tout ce qu'on trouvait alors et tout ce qu'on trouve aujourd'hui encore dans le quartier des juifs à Amsterdam. Sa maison était un vaste magasin d'objets d'art et de haute curiosité, dans lequel il puisait, selon sa fantaisie du jour, l'ajustement qui devait accompagner son portrait ou celui d'un ami. Tantôt il se déguisait en maggyar hongrois, comme nous le voyons ici; tantôt il se coiffait d'un turban à l'orientale, tantôt d'un bonnet de loutre, tantôt d'un vieux chiffon, passant du vulgaire au solennel, du pompeux au grotesque, mais toujours sérieux dans ses allures, et surtout dans l'expression qu'il donnait à la tête de son modèle, expression qui, chez lui-même, était souvent celle du génie.

Ce portrait, du reste, aurait pu être retranché de la classe des portraits du peintre par lui-même; car non-seulement il ne ressemble pas à Rembrandt, et présente des particularités étrangères à sa figure bien connue, par exemple une verrue sur la joue gauche, mais encore il rappelle d'une manière assez frappante la figure du duc de Gueldre montrant le poing à son père, dans le célèbre tableau de Rembrandt qui est au Musée de Berlin.

233. *Rembrandt au bonnet orné d'une plume.*

Il est vu de face, coiffé d'une espèce de bonnet de Mezzetin avec une plume qui pend sur le côté; il est vêtu d'un riche manteau orné de fourrures et de brandebourgs; de dessous ce manteau sort le bras droit serré au poignet par une fine manchette; la main droite est placée sur la poitrine et à demi cachée sous le manteau. Le fond est clair, à l'exception d'une petite ombre portée au-dessus de l'épaule droite, le long du bord de la planche. On lit dans le haut, vers la gauche, en caractères fins et faibles : *Rembrandt f.* 1638.

Bien qu'il y ait deux états de ce portrait, il n'est pas facile de les bien distinguer et de les décrire avec précision. Dans le *premier état*, le nom de Rembrandt, quoique finement gravé, est très-visible; le trait du menton est fortement prononcé : il y en a au Musée d'Amsterdam une épreuve qui paraît retouchée au pinceau par le peintre.

Dans le *deuxième état*, le trait du menton s'est tellement affaibli que le menton et la barbe ont changé de forme. Dans les épreuves de cet état, on ne distingue plus le nom de Rembrandt, qui a été peu à peu effacé par l'effet du tirage. Mais on voit qu'il y a entre ces deux états une différence qui n'est bien sensible que d'une très-belle à une très-mauvaise épreuve, car de l'épreuve où le nom peut encore se lire, ou du moins se deviner encore, à celle où le nom est tout à fait illisible, il n'y a nécessairement qu'une imperceptible nuance.

Il faut ajouter à ces observations qu'un travail de reprise assez régulier et formé par de petites tailles verticales se remarque sur la joue droite du personnage. Ce travail n'est pas de la main de Rembrandt; il a dû être fait du temps de Basan, et il peut servir à caractériser d'une manière plus précise les épreuves du *second état*.

Hauteur, 0,135; largeur, 0,103.

BARTSCH, 20. CLAUSSIN, 20. WILSON, 20.

Il est difficile de porter plus loin que ne l'a fait Rembrandt dans le premier état de cette planche l'art d'exprimer la vie, et surtout de nuancer avec justesse l'aspect des diverses substances, telles que la soie, le velours, la fourrure, la plume, le linge, les broderies, les passementeries. En variant à propos les badinages de sa pointe, en épargnant le fond du papier où il faut, en évitant de creuser ses tailles autre part que dans les noirs les plus décidés, Rembrandt a su tout rendre ou, pour mieux dire, tout peindre avec l'eau-forte dans ce portrait. L'opulence de son costume, le soyeux de son manteau et de sa toque élégante, la légèreté du linge et de la plume résultent de tailles courtes, interrompues, tremblées, à travers lesquelles la lumière transparaît et, pour ainsi dire, scintille.

Un graveur qui voudrait apprendre à varier ses travaux d'une façon brillante ferait bien d'étudier cette estampe, et même de la copier. Il y verrait qu'il y a un moyen sûr de faire des eaux-fortes lumineuses, riches d'effet, pleines de saveur et vivantes, même dans les objets matériels : c'est de ne pas croiser les tailles, ou de ne les croiser que très-rarement, de les arrêter brusquement aux appro-



ches des clairs les plus vifs et de *laisser travailler le papier*, comme disent les graveurs; en d'autres termes, de ne pas alourdir ses premiers travaux par des contre-tailles et d'être toujours avare de demi-teintes.

Mais cet élégant portrait nous suggère une autre observation : c'est que l'homme qui à ses heures s'habillait ainsi ne pouvait se plaire dans la compagnie des gens grossiers, comme l'en accuse Houbraken. Au moins jusqu'en 1642, c'est-à-dire jusqu'à la mort de Saskia, il vécut en relation avec des personnes fort distinguées, et il put les recevoir dignement dans un intérieur richement et artistement meublé.

Nous connaissons déjà plusieurs de ceux qui fréquentaient la maison de Rembrandt, soit comme amis, soit comme amateurs; c'étaient le receveur Uyttenbogaert, le savant rabbin Menasseh-ben-Israël, Renier Ausloo, ministre anabaptiste; Jean Six, qui fut depuis bourgmestre, et son beau-père le professeur Nicolas Tulp; le médecin portugais Éphraïm Bonus, le bourgmestre Corneille Witzen, les marchands d'œuvres d'art Abraham Frans et Clément de Jonghe, la famille de Sylvius, ministre prédicant, cousin de Rembrandt par alliance; le poëte Jeremias de Decker, les peintres Eeckout, Roghman et Philipp Koninck, — ce dernier avait épousé une Marguerite Van Rijn, — enfin un connaisseur consommé, Jean Pieterse Zomer, celui que le peintre appelle *son ami spécial*. Tels sont les hommes avec lesquels Rembrandt se trouvait en rapport, et de telles accointances, on en conviendra, sont incompatibles avec l'assertion de Houbraken qui nous peint le gentilhomme cossu que nous voyons dans ce portrait, vivant comme un rustre, comme un ours.

234. *Rembrandt appuyé.*

Ce portrait passe pour le plus beau de ceux qui, dans les anciens catalogues, composaient la première classe. Le peintre s'y est représenté à mi-corps, vu de trois quarts; ses cheveux sont longs et crépus; sa tête est couverte d'un bonnet de mezzetin posé sur

l'oreille. Il porte un rabat et un riche manteau; il est dirigé vers la gauche et appuyé sur un parapet; sa main gauche est gantée; il tient la droite sur sa poitrine. On lit au haut de la gauche : *Rembrandt f.* 1639.

Il y a trois états de cette pièce.

Premier état. Le cordon qui borde la partie inférieure du bonnet se trouve plus court sur la droite. Cette épreuve, fort rare, est naturellement plus vive que l'épreuve ordinaire. On y découvre quelques parties non ébarbées, principalement la main placée sur la poitrine.

Nota. Une épreuve de ce premier état fut vendue 58 livres sterling à la vente Pole Carew, en 1835.

Deuxième état. Le cordon est allongé; il dépasse le bonnet et va jusqu'à l'extrémité des cheveux. — Il existait, disait-on, dans la collection de lord Aylesford, une épreuve dans laquelle le bonnet était plus grand, suivant l'intention que semble indiquer le contour de ce bonnet. « Je tiens, dit Wilson[1], de lord Aylesford lui-même, que son épreuve était une épreuve du deuxième état, sur laquelle Rembrandt avait indiqué au crayon quelques changements et additions dans l'appui de pierre et derrière la figure; mais ces additions et ces changements n'ont pas été exécutés par Rembrandt sur sa planche et ne se voient point dans l'état suivant.

Troisième état. « La planche, dit Wilson, a été fort bien retouchée. » Nous n'avons jamais vu d'épreuve de cette retouche.

Hauteur, 0,207; largeur, 0,163.

BARTSCH, 21. CLAUSSIN, 21. WILSON, 21.

Il existe aujourd'hui une jolie copie de ce portrait, un des plus beaux de l'œuvre. Elle a été gravée par un habile artiste hollandais, M. Kaiser, pour être mise en tête de l'ouvrage de M. Scheltema qui a pour titre : REMBRANDT, *Redevoering over het leven en de verdiensten Van Rembrandt Van Rijn,* ouvrage dont nous avons déjà parlé. La physionomie de Rembrandt, sa coiffure habituelle, son costume, sont, pour ainsi dire, consacrés par cette belle estampe, et il est à regretter qu'on ne les trouve pas plus exactement reproduits dans la statue de ce grand

---

1. In lord Aylesford's collection, an impression was said to exist, in which the cap was broader than in the subsequent impressions, as the outline would seem to indicate might have been the case. The editor learns from this Lordship that such is not the fact. Lord Aylesford possesses an impression of the *second state*, in which Rembrandt has indicated with crayon the intended alteration in the band, and has made some additions to the stone work, and behind the figure, which, however, he has not executed in the third impression.



peintre qui fut érigée à Amsterdam en 1852. L'auteur, M. L. Royer, a mis sur la tête de son héros, au lieu de la toque élégante que nous voyons ici, un bonnet plat qui lui donne l'air d'un paysan. La statue, du reste, n'est pas mal conçue comme pose. Le peintre est représenté debout, la tête légèrement inclinée, et les mains l'une sur l'autre, dans l'attitude de la réflexion, mais prêt à saisir avec son crayon ce qu'il aura observé dans la nature ou ce qu'il aura vu dans sa pensée.

L'histoire de cette statue de Rembrandt vaut bien qu'on la raconte. Disons d'abord que c'est aux seuls artistes des Pays-Bas que la Hollande en est redevable. M. Immerzeel junior, auteur d'un *Éloge de Rembrandt*[1] qui fut couronné en 1839, terminait son ouvrage par ces mots : « Aurons-nous encore longtemps la honte de nous entendre demander s'il existe en Hollande une statue de Rembrandt? » Deux ans après, il fut répondu à cet appel dans un repas donné à La Haye par les artistes des Pays-Bas, en l'honneur de M. Dekeiser, peintre d'Anvers. M. J. Bosboom, peintre lui-même, y porta un toast où, rappelant que la Belgique avait érigé une statue à Rubens, il exprimait le vœu qu'il en fût élevé une à Rembrandt. Ce toast fut accueilli avec enthousiasme. Le lendemain, deux commissions d'artistes et d'amateurs se formèrent, l'une à la Haye, l'autre à Amsterdam. Celle-ci, prise dans le sein de la société *Arti et Amicitiæ*, se composait de MM. J.-W. Pieneman, président; J.-A. Kruseman, vice-président; L. Portman, secrétaire; W.-M. Klijn, trésorier; N. Pieneman, B.-B. Taurel (graveur émérite qui a eu l'honneur d'avoir pour disciple M. Calamatta); Tétar Van Elven, J.-S. Doyer et L.-H. de Fontenay. On y adjoignit plus tard MM. A. Oltmans, F. Greive, Dubourcq, qui remplaça le vice-président, et J. Warninck, qui remplaça le trésorier. Les membres de la commission de La Haye furent : MM. Beynen, président; Van de Sande Backuysen, vice-président; E.-M. Calisch,

---

1. Lofrede op Rembrandt door J. Immerzeel junior, lid van de Maatschappij van Nederlandsche Letterkunde te Leyden. Te Amsterdam, 1841.

secrétaire; J. Van Hove, trésorier; J. Eeckout, A. Schelfout, J. Moerenbout, A. Waldorp et L.-A. Vincent. On y fit entrer plus tard, et c'était bien juste, M. J. Bosboom, ainsi que MM. J. Van Weerden et W. Dreibholtz. La première réunion des deux commissions eut lieu à Lisse, en juillet 1841. On tomba d'accord que c'était à Amsterdam, où Rembrandt avait passé sa vie et laissé tant de preuves de son génie, que devait être élevée sa statue. On décida ensuite que le modèle de ce monument national serait confié à un artiste des Pays-Bas et fondu en bronze dans une fonderie nationale, et l'on adressa une requête au bourgmestre de la ville d'Amsterdam, afin d'obtenir un emplacement pour l'érection de la statue. Le bourgmestre répondit favorablement et proposa, comme le point le plus convenable, la place de l'ancienne Bourse.

Nantis de cette concession, les commissaires rédigèrent un programme et ouvrirent des listes de souscription. Le prince d'Orange, depuis Guillaume III, le même qui avait formé à Bruxelles cette fameuse galerie de tableaux, fut le premier souscripteur. Il s'associa au projet de tous ses vœux et fit contribuer largement tous les membres de sa famille. Cet exemple fut suivi par de grands personnages. A Leyde, à Rotterdam, à Utrecht, à Harlem, à Dordrecht et même à Anvers, des amateurs se réunirent pour activer la souscription, et une certaine somme fut amassée, qu'on se hâta de convertir en rentes, par une précaution tout hollandaise. Cependant, dix ans s'écoulèrent sans qu'on pût arriver au chiffre prévu pour la dépense. Il faut bien le dire, Rembrandt, si célèbre dans le monde, était assez peu connu en Hollande, si ce n'est des amateurs et des artistes. Beaucoup de bons bourgeois, à qui l'on présentait la liste de souscription, demandèrent si c'était un marin. D'autres s'étonnaient qu'un simple peintre fût jugé digne des honneurs d'une statue. On aurait dû, suivant eux, commencer par les illustres amiraux de la Hollande, et peut-être aussi faire passer Vondel avant Rembrandt. Bref, la souscription s'étant ralentie, on eut un instant l'idée d'exécuter la statue en *mastic-pierre*.

Quant au modèle, il fut d'abord question d'ouvrir un concours; mais comme il n'y avait alors dans les Pays-Bas aucun autre sculpteur de talent que MM. Royer et Van der Ven, on abandonna cette idée, le premier de ces deux artistes ayant accepté la proposition de faire un modèle de la statue, moyennant une faible indemnité. La maquette achevée, M. Royer l'exposa dans les bâtiments de la Société *Arti et Amicitiæ*, à Amsterdam, ensuite à La Haye, dans les salons de l'Académie. Le roi Guillaume II se la fit porter dans son palais, où elle fut jugée par tout ce qu'il y avait d'hommes éclairés en Hollande. On trouva que l'artiste avait saisi la ressemblance physique de Rembrandt aussi bien que sa physionomie morale. M. Royer fut donc invité à exécuter son modèle, ce qu'il fit en 1847. Il ne restait plus qu'à le fondre en bronze, lorsque les événements politiques ayant fait baisser les fonds publics, le capital de la souscription se trouva tout à coup réduit presque de moitié : il fallut ajourner. Toutefois, les artistes ne perdirent pas courage, et, grâce à leurs efforts, on parvint, en 1849, à couvrir les frais de la fonte en bronze, qui fut confiée à MM. Enthoven, de La Haye.

Le 7 mai 1852, la statue fut montée sur son piédestal à Amsterdam, non pas au milieu de la place de l'ancienne Bourse, comme le bourgmestre l'avait annoncé d'abord, mais sur le Marché au beurre, emplacement moins convenable, désigné en dernier lieu par l'autorité, sous prétexte que le percement du Rockin s'opposait au projet primitif, mais en réalité pour donner satisfaction aux vaniteux dédains de l'aristocratie locale. L'inauguration eut lieu le 27 mai. Le roi étant arrivé avec son fils, accompagné du bourgmestre d'Amsterdam et des commissaires pour la Nord-Hollande, M. Beynen lui adressa un discours où il rappelait avec émotion cette glorieuse époque du XVIIe siècle, qui avait été l'âge d'or de la patrie. Le discours fini, le voile qui couvrait la statue fut enlevé aux acclamations de la foule et au son des fanfares. En ce moment un coup de soleil perça le nuage et vint éclairer la fête. M. Beynen, parlant alors au bourgmestre, M. Van Reenen, lui déclara,

au nom des souscripteurs, qu'ils faisaient hommage de la statue de Rembrandt à la ville d'Amsterdam, et le bourgmestre accepta ce don pour la cité. Le roi, après avoir remercié les commissions réunies, les félicita d'avoir érigé un monument qui n'était pas sanglant comme celui qui fut élevé sur le champ de bataille de Heiligerlee (où mourut le comte Adolphe, dans la guerre de l'Indépendance); « et cependant, ajouta-t-il en se tournant vers la foule, je compte que la Hollande saurait au besoin reconquérir la gloire des armes aussi bien que celle des arts et des lettres.

A la cérémonie de l'inauguration succéda une fête brillante qui se continua le lendemain. La grande salle du Parc avait été splendidement décorée; on y avait disposé des siéges pour 1,800 personnes. L'hymne national y fut entonné par un chœur de deux cents voix; on y récita des vers de M. Van Breis; on y chanta une ode en l'honneur de Rembrandt, composée par M. Haye et mise en musique par M. Verhulst. Des danses, des illuminations, des concerts, des feux d'artifice, le tirage de la loterie des dons, et une pièce de circonstance intitulée : *Apothéose de Rembrandt,* terminèrent cette fête. Pour en conserver le souvenir, deux médailles furent frappées : l'une par M. Menger, d'Utrecht; l'autre par M. Hart, de Bruxelles. Sur la face antérieure de la statue on lit : REMBRANDT, et sur la face opposée, en hollandais : HOMMAGE DE LA POSTÉRITÉ, l'an 1852.

235. *Rembrandt dessinant.*

Il est vu de face, à mi-corps, la tête coiffée d'un chapeau rond semblable à ceux qui se portent aujourd'hui, et revêtu d'un habit qui rappelle celui des Jésuites. Il est assis à une table et il tient de la main droite un crayon avec lequel il dessine sur un papier soutenu par un gros livre qui lui sert comme de pupitre. Son bras gauche est appuyé sur la table; à la droite du dessinateur, ou, si l'on veut, à la gauche de l'estampe, à travers une croisée ouverte, on aperçoit dans le lointain un paysage. On lit sur une banderole attachée dans le haut de la croisée : *Rembrandt f.* 1648.

Il y a de nombreux états de ce portrait : j'en ai distingué jusqu'à dix, dont huit avant le paysage, sans compter l'état actuel de la planche, qui est aujourd'hui affreusement défigurée.

Premier état. C'est une simple esquisse, sans effet. Cet état est si rare que nous ne l'avons vu ni au Cabinet des estampes de Paris, ni au Musée d'Amsterdam, ni au British Museum, ni dans aucune collection publique ou privée. Mais Claussin affirme en avoir vu une épreuve dans le fameux œuvre de J. Barnard, vendu à Londres en 1798.

Deuxième état. Wilson le désigne très-vaguement par ces mots : « Il est plus travaillé et les traits sont mieux définis. » Ce deuxième état manque également dans les trois collections nationales de Paris, d'Amsterdam et de Londres.

Troisième état. Le visage, qui était d'une seule teinte pâle et sans accent, est maintenant vivant et spirituel. Le buste est chargé de barbes, mais le reste est d'un ton uniforme et gris ; les mains et les manchettes sont blanches, ainsi que le côté droit du papier à dessin.

Quatrième état. Le bord de la planche, qui était irrégulier dans le haut de la gauche, a été régularisé. L'ensemble de la planche, ayant reçu de nouveaux travaux, a pris un beau ton velouté. Les mains et les manchettes sont encore blanches.

Cinquième état. Le nom de Rembrandt et l'année 1648 se lisent sur une banderole attachée au haut de la fenêtre. Les mains sont encore blanches. Le papier présente l'indication de quelques feuilles de plus.

Sixième état. La main gauche est ombrée d'une taille légère. La main droite est encore blanche.

Septième état. La main droite, celle qui dessine, a été couverte comme la gauche d'une taille légère. La manchette de l'autre main est restée blanche. On remarque des contre-tailles horizontales sur l'épaule gauche, et le visage présente de nouvelles petites tailles très-fines, notamment sur la tempe droite.

Huitième état. Le papier dans son épaisseur, à droite, a reçu des contre-tailles verticales très-fines. Il en est de même de l'épaisseur du livre qui sert de pupitre au dessinateur. La manchette de la main gauche est teintée de hachures légères. — Wilson a confondu cet état avec le précédent.

Neuvième état. On y voit un paysage à travers la fenêtre, dont le montant a été couvert dans toute son étendue de contre-tailles horizontales, et l'on en remarque de pareilles sur la banderole, excepté dans la portion de cette banderole qui est au-dessous du chiffre 1648. Le contour du bras qui dessine a été rentré. Le papier et le pupitre ont reçu de nouvelles tailles, et l'on voit sur la manchette de la main gauche des contre-tailles très-fines à la pointe sèche.

Dixième état. La planche est retouchée lourdement et de la manière la plus désagréable ; l'ombre au-dessous de la main droite est rechargée. Le tête est reprise à la pointe sèche ; l'ombre qui divisait le livre servant de pupitre est effacée ; le nom de Rembrandt sur la banderole n'est presque plus visible.

La planche existant encore dans le commerce a subi d'autres retouches toutes modernes et tellement grossières qu'il n'est pas utile de les mentionner ici, parce que de

telles épreuves ne peuvent pas trouver place dans l'œuvre d'un amateur. C'est à peine si l'on peut y admettre la précédente, celle du dixième état, à titre de curiosité.

Hauteur, 0,159 ; largeur, 0,128.

BARTSCH, 22. CLAUSSIN, 22. WILSON, 22.

Il nous a fallu beaucoup de temps et de patience pour établir bien clairement les divers états de ce portrait, et cela parce que la suite complète ne s'en trouve dans aucune des grandes collections que nous avons tant de fois vérifiées, ayant fait trois voyages à Amsterdam et onze voyages à Londres. Ainsi, les deux premiers états manquent à Amsterdam et à Paris, aussi bien qu'au *British Museum*; mais il faut croire que Wilson ne les a pas décrits sans les avoir vus quelque part. Le quatrième et le cinquième état manquent également dans les trois collections. Le sixième manque à Amsterdam, et le septième à Londres. Ce n'est donc qu'après avoir rapproché et conféré toutes mes notes que j'ai pu arrêter définitivement et, je crois, sans erreur, la description de tous les états. La pièce, d'ailleurs, en valait bien la peine; car le *Rembrandt dessinant* est un des plus beaux portraits du maître, depuis la quatrième jusqu'à la neuvième épreuve. L'effet en est mystérieux et profond; le modelé en est puissant, quoiqu'assourdi. L'expression du personnage est celle d'un artiste qui étudie silencieusement la nature, et qui la pénètre de ses regards attentifs et intelligents. Placé dans l'ombre, un peu à contre-jour, mais assez près de la fenêtre pour que son papier seulement en soit éclairé, Rembrandt s'est représenté ici absorbé dans son étude, et comme fasciné par le spectacle de la nature qui pose devant lui. Il semble aussi qu'en amenant peu à peu cette grande tranquillité des ombres, il ait voulu exprimer le recueillement du travail et le silence.

« Si nous pénétrons, dit M. Vosmaer, dans la vie de famille de Rembrandt, nous n'y trouvons qu'une parfaite simplicité, une vie sobre et régulière, remplie par le travail, un ménage bourgeois et heureux, une femme dévouée. Le soir, le ménage se tenait apparemment

dans l'arrière-chambre à la tenture bleue. Au fond, on apercevait à peine le grand lit, la presse, le tiroir où la mère rangeait le linge des enfants. La lumière des chandelles laissait dans l'ombre une vingtaine de tableaux et quelques têtes d'antiques. Elle se concentre, en vraie lumière de Rembrandt, sur les principaux personnages. A la grande table, on se figure Saske assise, travaillant ou soignant un enfant, et Rembrandt occupé, soit à jeter sur le papier des esquisses légères à la plume, lestement lavées d'encre brune ou de couleurs, soit à graver une planche. Quelquefois, Saske, assise en face, ou les amis qui viennent les voir, se trouvent ainsi traduits sur le papier ou sur le cuivre, éternisés sans le savoir.

236. *Portrait de Titus van Rijn, fils de Rembrandt.*

Il est en demi-figure. La tête est vue presque de face et coiffée d'une toque; les bras sont enveloppés dans un manteau; la tête est plus terminée que le corps, qui n'est marqué qu'au trait; il n'y a qu'une ombre légère vers la gauche.

Les premières épreuves de ce portrait, qui est très-rare, sont ordinairement sur papier du Japon, et tirées de la planche non ébarbée.

Hauteur, 0,101; largeur, 0,072.

BARTSCH, 11. CLAUSSIN, 11. WILSON, 11.

Il n'est pas douteux pour moi que ce petit portrait ne représente le fils de Rembrandt, nommé Titus, comme le pense Claussin. En effet, d'une part, ce jeune homme, petit, chétif et maigre, ressemble étonnamment à Rembrandt, et, d'autre part, il est impossible que ce soit Rembrandt lui-même, puisqu'il représente presque un enfant, et qu'il a été évidemment dessiné d'après nature à une époque où Rembrandt avait perdu le goût de finir ses eaux-fortes, c'est-à-dire dans sa dernière manière. Nous savons, par les papiers que Josi et M. Scheltema ont trouvés aux archives d'Amsterdam, que Titus était le quatrième enfant de Rembrandt et de sa première femme, Saskia Uylenburg; que, Saskia étant morte en 1642, Titus, le seul de ses enfants qui lui eût survécu,

hérita la moitié des biens de sa mère, dont l'usufruit appartenait à Rembrandt pour le cas où il ne contracterait pas un second mariage; que Rembrandt, s'étant remarié, dut rendre ses comptes à son fils; que, en 1656, le 17 mai, il transporta, par-devant la Chambre des Orphelins, sur la tête de son fils Titus, la propriété de la maison qu'il habitait à Amsterdam, sur le Breestaat; qu'en 1658, cette maison fut vendue 11,218 florins; que les effets mobiliers de Rembrandt, ses dessins, tableaux, gravures et portefeuilles, saisis et mis en vente, produisirent la somme de 4,964 florins dont 4,180 furent payés au bourgmestre Corneille Witzen, principal créancier; que, les autres créanciers et les frais payés, il resta pour Titus une somme de 6,952 florins 9 stuivers, dont il donna quittance aux commissaires de la Chambre des Insolvables, sous la caution d'Abraham Frans, ce même marchand d'estampes dont le portrait figure dans l'œuvre de Rembrandt.

Il résulte également de l'inventaire dressé par les commissaires de la Chambre des Insolvables que Titus van Rijn était peintre ou tout au moins dessinateur, car on trouve, parmi les peintures ou dessins qui ornaient l'antichambre du cabinet de Rembrandt, un objet ainsi désigné : *Trois petits chiens d'après nature, par Titus van Rijn.*

Enfin il est certain que Titus se maria le 10 février 1668 avec Magdalena van Loo, fille du docteur Albertus van Loo et de Cornelia Uilenburg, nièce de Saskia, et il alla demeurer sur le Singel, un des trois grands quais de la ville. Il est également certain que Titus mourut jeune, puisqu'il mourut à vingt-sept ans, le 4 septembre 1668, après sept mois de mariage, ce qui explique naturellement cet air chétif et délicat que l'on remarque dans son portrait.

Après sa mort, sa veuve eut une fille, qui fut baptisée le 22 mars 1669,

Rembrandt présent, sous le nom de Titia, qui était le nom d'une sœur de Saskia. Titia van Rijn mourut à Amsterdam le 22 novembre 1725.

237. *Griffonnements avec la tête de Rembrandt.*

Plusieurs études en différents sens sur la même planche. Dans le haut vers la droite, on remarque la tête de Rembrandt parfaitement gravée et très-finie. Il est vu presque de face, couvert d'un bonnet qui n'est point achevé, et il est éclairé par la droite. En tournant l'estampe de gauche à droite, on voit deux petites figures de gueux, un vieux et une vieille, au dos voûté, qui tiennent l'une et l'autre un bâton, et qui se dirigent en sens divers, l'homme vers la gauche, la femme vers la droite. Au-dessus de ces deux figures, on distingue une tête de vieille coiffée d'une espèce de guimpe, et, au-dessous, une tête de vieillard renversée. Si l'on tourne encore l'estampe, elle présente un autre griffonnement opposé à la tête de Rembrandt; c'est un vieillard à mi-corps, vu de profil, un peu courbé, et dont on ne voit que la tête et le bras gauche.

Claussin et Wilson n'ont décrit que deux états de ce précieux morceau, mais nous en avons relevé trois au Musée d'Amsterdam.

Premier état. La planche est plus grande; elle porte en hauteur 101 millimètres au lieu de 99, et, en largeur, 112 millimètres au lieu de 103. Les bords en sont raboteux et irréguliers. Le fond est sale et taché par des accidents d'eau-forte, principalement au-dessous du bonnet inachevé de Rembrandt.

Les épreuves de ce premier état sont superbes, mais extrêmement rares. La tête de Rembrandt y est d'une vigueur extraordinaire et d'un modèle surprenant.

Deuxième état. La planche est nettoyée et réduite aux dimensions de 99 millimètres sur 103.

Troisième état, non décrit. La planche est encore coupée de manière qu'on n'y voit plus que la tête de Rembrandt. Les dimensions de cet état sont de 51 millimètres en hauteur sur 54 de large. Les épreuves de ce troisième état sont d'une extrême rareté, si tant est qu'il en reste une autre que celle du Musée d'Amsterdam.

Hauteur ordinaire, 0,099; largeur ordinaire, 0,103.

BARTSCH, 363. CLAUSSIN, 353. WILSON, 357.

Des trois états que nous venons de décrire, Claussin n'a connu que les deux premiers, et Wilson n'a indiqué que le premier et le troisième. Ces trois états sont cependant bien caractérisés, puisque le second se distingue du premier non-seulement par la disparition des taches d'eau-forte, mais encore par une réduction de la planche, et que le troisième

se distingue des deux autres par une nouvelle réduction du cuivre. Cette feuille de croquis est du reste remplie de saveur. La tête de Rembrandt est d'une ressemblance frappante, mais vue exprès par le côté disgracieux. Le nez est une véritable trogne; l'expression du visage est celle d'une espèce de bandit en méditation; mais quelle énergie de modelé! quelle profondeur, quelle chaleur de fini et de clair-obscur!

238. *Griffonnements légers avec la tête nue de Rembrandt.*

Autre feuille de croquis gravés en divers sens sur la même planche. D'un côté, c'est une femme en pied, vue de profil et dirigée vers la gauche. Son corps est couvert d'une espèce de manteau à manches pendantes ouvert par devant. Elle tient un chaudron des deux mains, et à côté d'elle se trouve une petite fille vue par derrière. Au bas de ces deux figures on lit : *Rt* 1651, gravé faiblement. En regardant l'estampe dans un autre sens, on voit au milieu de la planche, mais un peu vers la droite, une tête d'homme en cheveux, vue de face et qui ressemble parfaitement à Rembrandt : à côté, en remontant vers la gauche, la moitié d'une figure de vieillard, dont la tête en profil est couverte d'un bonnet. Cette estampe, gravée très-légèrement et peu finie, est au nombre des rares. « Les belles épreuves, dit Claussin, sont assez sales dans le fond et sur les bords de la planche; le monogramme et l'année, qui sont gravés à la pointe sèche, n'y sont pas entièrement ébarbés.

Hauteur, 0,110, largeur, 0,091

BARTSCH, 370 CLAUSSIN, 360. WILSON, 364.

Claussin a fait une assez bonne copie de ce morceau intéressant; mais la propreté de sa pointe donne de la froideur à cette copie comme à toutes celles qu'il a exécutées d'après Rembrandt. Pas d'amateur qui ne convienne aujourd'hui que les copies de M. Léopold Flameng sont incomparables et seules trompeuses.

PORTRAITS DE FEMMES (ANONYMES).

239. *Étude pour la Grande Mariée juive.*

Ce morceau, où il n'y a de gravé que la tête et les cheveux, est ou une copie inachevée de *la Grande Mariée juive*, ou une étude qui n'était pas bien venue et qui, pour cette raison, aura été abandonnée. Elle est plus petite que l'autre, et elle est moins rare ; je crois qu'il en existe deux *états*, dont le second se distingue à un petit trait échappé au milieu du nez.

Hauteur, 0,159 ; largeur, 0,094.

BARTSCH, 341. CLAUSSIN, 331.

Pierre Yver, dans son *Supplément*, et Bartsch, dans son Catalogue, ont mentionné cette pièce comme une étude pour le portrait qu'ils ont improprement appelé *la Grande Mariée juive*, et que nous avons décrit plus haut, sous le numéro 199, comme étant un portrait de la femme de Rembrandt. Claussin a fait remarquer avec raison que la pièce était douteuse, qu'elle était terminée avec trop de soin pour une étude et travaillée trop timidement pour une estampe originale. Wilson est allé plus loin, il l'a retranchée de l'œuvre. « Elle n'est pas assurément de Rembrandt, » dit-il, *it is assuredly not by Rembrandt*. Placé entre ces deux autorités, nous avons imité de préférence la circonspection de Claussin qui, tout en exprimant ses doutes sur l'*Étude pour la Grande Mariée juive*, l'a cependant laissée dans son œuvre par respect pour l'opinion d'un certain nombre d'amateurs. Pour nous, les seules pièces que nous ayons supprimées sont celles au sujet desquelles il n'y a aucun doute dans l'esprit d'aucun connaisseur.

240. *La Jeune Fille au panier.*

Elle est vue de profil un peu plus qu'à mi-corps, et dirigée vers la gauche. Elle est coiffée, comme un garçon, d'une casquette plate ; ses cheveux sont retournés par derrière, et sa joue est cachée par une bandelette qui passe sous le menton. Les mains sont placées devant elle sans être jointes ; elle porte à son bras droit un panier, et sous son bras



gauche pend une bourse en forme de gibecière. Elle a autour du cou un fichu qui lui couvre les épaules. La pièce est gravée légèrement, presque au simple trait. Le fond est clair, à l'exception de l'ombre portée de la figure qui est exprimée sur la gauche de l'estampe.

Hauteur, 0,085 ; largeur, 0,000.

BARTSCH, 356. CLAUSSIN, 346. WILSON, 350.

Cette pièce est fort jolie et d'un naturel charmant. Elle n'est pas commune. Le British Museum en a deux épreuves et une contre-épreuve. Il ne serait pas impossible que la planche existât en Angleterre, car c'est de là que venaient toutes les épreuves que j'ai vues ou

que j'ai possédées. Il y a quinze ou vingt ans, on ne les trouvait presque jamais en France.

241. *La Mauresse blanche.*

On nomme ainsi le buste d'une femme qui est évidemment une négresse ou une mulâtresse, quoique son visage ne soit pas teinté. Elle est vue plus que de profil et tournée vers la gauche, d'où vient la lumière ; elle paraît assise près d'une table. Elle est coiffée d'un voile retroussé et pendant derrière la tête, avec une plume sur le haut. On lui voit autour du cou un mouchoir qui pend plus sur le devant que sur le dos, et qui n'est gravé qu'au trait ainsi que le bras droit.

On en connaît deux états que Claussin et Wilson ont décrits :

Premier état. La planche est plus grande : elle porte 114 millimètres de hauteur au lieu de 96, et 87 millimètres de large au lieu de 75. On distingue au haut de la planche le monogramme de Rembrandt : *Rt*, écrit à rebours. Cet état est fort rare ; nous ne l'avons vu que dans les Cabinets de Paris et d'Amsterdam.

Second état. Le monogramme a disparu, la planche ayant été coupée et réduite aux dimensions ci-après :

Hauteur, 0,096, largeur, 0,076.

BARTSCH, 357. CLAUSSIN, 347. WILSON, 351.

Cette vive et spirituelle estampe justifie d'une manière frappante ce que nous avons dit, dans la *Grammaire des arts du dessin,* au sujet du dessin et de la couleur. « La supériorité du dessin sur la couleur est écrite dans les lois mêmes de la nature ; elle a voulu, en effet, que les objets nous fussent connus par ce qui les dessine et non par ce qui les colore. Elle s'est servie du dessin pour définir les objets et de la couleur pour les nuancer. Je suppose que le peintre étende sur la toile le ton juste de la chair humaine, ce ton ne nous donnera point l'idée de l'homme, tandis qu'il suffira des plus grossiers contours pour nous rappeler cette idée. On voit même le dessin devenir expressif sans le secours de la couleur, au point de la suppléer en l'indiquant. « Les « premiers peintres de l'antiquité, dit Philostrate (dans la *Vie d'Apol-* « *lonius*), ont peint avec une seule couleur, et rien n'empêche qu'on ne « distingue dans de pareilles peintures les formes, les caractères, les

« passions. Si vous faites le portrait d'un nègre avec un crayon blanc, « le trait ne laissera pas, il est vrai, de paraître blanc aux spectateurs; « mais les formes de son nez aplati, de ses cheveux crépus, de ses « joues saillantes, de ses lèvres épaisses, le noirciront suffisamment à « leurs yeux. »

242. *La Liseuse.*

Portrait d'une jeune femme, vue presque de profil, à mi-corps, et dirigée vers la gauche. Elle est assise à une table et penchée sur un livre qu'elle lit attentivement. Elle est coiffée d'un bonnet à ramages, retenu par une étroite écharpe dont les deux bouts retombent sur son épaule et sur son dos. Sa main gauche est appuyée sur le livre qu'elle lit, et sa main droite, posée sur la poitrine, est à demi cachée sous sa robe. On lit vers le milieu du haut : *Rembrandt f.* 1634. Cette estampe est bien gravée et d'un bel effet.

Il y en a trois états :

Premier état. Extrêmement rare. La planche n'est pas d'équerre sur la gauche. Le nez de la liseuse est plus court que dans les épreuves ordinaires. Le contour de la paupière de l'œil gauche est inachevé, ce qui produit l'effet d'une touffe de cils blonds. Les hachures qui se voient au-dessous du livre, à gauche, ne traversent pas le trait carré et ne l'atteignent même pas. Le bras, ou, si l'on veut, la manche du corsage est moins large de quelques millimètres.

Deuxième état. Le trait carré a été rentré pour que la planche fût d'équerre; il empiète maintenant sur le livre et coupe les hachures dont nous venons de parler. La manche du corsage est élargie. Le contour de la paupière de l'œil gauche est repris.

Troisième état. Il diffère des deux premiers en ce que le nez s'y trouve légèrement allongé et grossi par le bas.

Hauteur, 0,121; largeur, 0,099.

BARTSCH, 345. CLAUSSIN, 335. WILSON, 341.

Nous relèverons, à propos de ce joli morceau, une des erreurs les plus étranges assurément qui aient pu échapper à un iconographe. Cette erreur consiste à avoir donné la description d'une estampe qui n'existe point et n'a jamais existé. Adam Bartsch, sous le titre de *Vieille Femme méditant sur un livre*, a décrit une gravure factice composée de deux morceaux très-adroitement rapportés, laquelle se trouvait de son temps au Cabinet des estampes de la Bibliothèque du

roi, et s'y trouve encore aujourd'hui. M. de Péters, peintre et célèbre amateur dont la collection fut achetée par le Cabinet des estampes en 1786, s'était avisé de couper sur une épreuve la tête de la *Liseuse* et de la remplacer par la *Tête de la Mère de Rembrandt* (nº 192), dont le menton touche précisément au bord inférieur de la planche. Ces deux pièces étaient ajustées à s'y méprendre. On conçoit parfaitement que Bartsch, admis à voir l'œuvre de M. de Péters dans le cabinet de cet amateur, ne pouvait ni suspecter une pareille supercherie, ni se permettre une vérification impolie, dans le cas où il aurait conçu quelque doute. La vérité est qu'il tomba dans le piége, et décrivit comme un morceau *de la dernière rareté* l'estampe qu'il avait sous les yeux, sans s'apercevoir de la disparate qui existait entre une tête aussi vieille et une main aussi jeune. Depuis 1784, qui est l'époque où Bartsch vit l'œuvre de M. de Péters, la tête si habilement rajustée sur les épaules de la *Liseuse* s'est en quelques endroits légèrement décollée, et, pour peu qu'on y regarde, on aperçoit les traces du raccord, qui d'ailleurs est parfaitement visible si l'on retourne l'estampe. On peut donc s'étonner que Claussin, qui avait entrepris de refaire le livre de Bartsch, se soit borné à le copier ici, sans se livrer à une vérification qui était devenue facile. Il faut croire, du reste, qu'il fut averti de son erreur, car, lorsqu'il publia son *Supplément*, il avoua qu'on pouvait *aisément* reconnaître dans cette pièce un procédé de l'imprimeur qui, faisant passer la même feuille sur deux planches différentes, avait ainsi composé une nouvelle estampe. Mais cela même n'est pas exact; car c'est en superposant une épreuve à l'autre, après en avoir aminci les bords, que certains amateurs ont arrangé pour les divers cabinets cette trompeuse gravure, qui existe au British Museum absolument dans les mêmes conditions qu'au Cabinet des estampes de Paris. Là, seulement, on a eu soin de doubler l'épreuve pour mieux dissimuler le raccord.

243. *Femme à la guimpe.*

(*Buste de femme âgée*)

C'est, en effet, le buste d'une femme assez âgée dont la tête est vue de trois quarts, dirigée vers la droite et éclairée par la gauche. Elle est coiffée d'une sorte de turban, et des deux côtés de sa coiffure pendent deux brides attachées au menton en forme de guimpe de religieuse. Elle est vêtue d'une palatine de fourrure ; le buste finit par un contour qui se relève des deux côtés et forme un ovale irrégulier.

Il existe deux états de ce morceau.

Premier état. La planche est plus grande, elle porte environ 74 millimètres de haut, au lieu de 72, et 74 millimètres de large, au lieu de 58. Cet état est d'une extrême rareté. Il n'en existe, à notre connaissance, que deux épreuves, l'une au Musée d'Amsterdam, l'autre au *British Museum*. Claussin et Wilson le croyaient unique.

Second état. La planche est réduite aux dimensions ci-après :

Hauteur, 0,072 ; largeur, 0,058.

BARTSCH, 358. CLAUSSIN, 348. WILSON, 352.

On comprendra, cette fois encore, que ce n'est pas pour le plaisir d'innover que nous avons changé le nom de cette pièce, mais bien pour ne pas lui laisser cette vague désignation de *Buste de femme âgée,* qui peut convenir à vingt pièces différentes.

244. *Vieille dormant.*

Une vieille femme en buste, vue de face et dormant, la tête appuyée sur sa main gauche et les deux bras posés sur un livre ouvert. Elle est éclairée par la gauche. Ses lunettes sont passées dans l'index de sa main droite. Sa coiffure ressemble à un turban, et ses épaules sont couvertes d'un petit mantelet de fourrure. Le fond est ombré entièrement, mais inégalement, étant plus clair sur la droite que sur la gauche.

Hauteur, 0,069 ; largeur, 0,051.

BARTSCH, 350. CLAUSSIN, 340. WILSON, 345.

Comme le dit Wilson, la *Vieille dormant* est une des meilleures

estampes du maître. « C'est un chef-d'œuvre de composition, d'expression, de fini et d'effet. » *In point of composition, expression, finishing, and effect, it is carried to great perfection.* Déjà il en existait une excellente copie gravée dans le même sens que l'original; mais celle que nous donnons ici est fidèle, on peut le dire, jusqu'à l'identité, puisque c'est une gravure exécutée par M. Piaud sur une planche de



bois qui portait une épreuve photographique de l'estampe. Il serait difficile, en effet, de trouver, soit dans l'œuvre de Rembrandt, soit ailleurs, un morceau mieux senti, plus frappant de vie et de vérité, plus charmant par le clair-obscur. L'abandon du sommeil et les fatigues de la vieillesse y sont exprimés de la manière la plus attachante. Une tête de Léonard de Vinci ne serait pas mieux dessinée, et c'est beaucoup dire. La pointe du graveur a curieusement poursuivi et fouillé tous les détails de cette individualité puissante et nerveuse qui a longtemps résisté à la mort et qui, en ce moment, succombe à la lassitude. Les rides du visage, l'attendrissement des paupières fermées, les plis de la peau sur des mains longues et amaigries, la fourrure du

mantelet, le parchemin de la Bible sur laquelle tombent les lunettes, sont rendus avec une complaisance qui, chez Rembrandt, se soutient bien rarement ainsi jusqu'au bout. Il me semble qu'il faut regarder cette estampe en silence, ou du moins qu'il ne faut point parler haut, de peur de troubler un si respectable et si doux sommeil.

245. *Vieille au capuchon.*

(*Vieille avec voile noir.*)

Une vieille femme en buste, gravée à grosses tailles et d'un ton dur. Sa tête est vue de trois quarts, éclairée par la gauche et dirigée vers la droite. Sa coiffure est recouverte d'un capuchon noir qui lui tombe sur les épaules; sa robe est ouverte par devant et doublée de fourrure. Sous le menton pend comme une guimpe de religieuse. Le fond est clair, à l'exception d'une petite partie ombrée à la hauteur de l'épaule gauche de la vieille et contre le menton. Dans le coin supérieur de la gauche on lit : *Rt.* 1631.

Cette estampe est rare; il y en a quatre états.

Premier état. On peut le regarder comme *unique;* on ne le connaît que par la mention qui en est faite au nº 457 du catalogue de Marcus. Il est dit dans ce catalogue que le capuchon n'est que faiblement ébauché, ainsi que la tête et le buste; que la fourrure et les plis de la robe n'y sont pas encore exprimés.

Nous ne savons qui possède cette épreuve, mais elle n'existe ni au Musée d'Amsterdam, ni au *British Museum*, ni au Cabinet des estampes de Paris.

Deuxième état, extrêmement rare. Le capuchon, peu chargé de tailles, n'est ombré qu'en demi-teinte. L'épaule ne présente de doubles tailles qu'au milieu de l'ombre.

Troisième état, rare. Le capuchon est comme dans la première épreuve; mais des contre-tailles sont ajoutées à l'ombre de l'épaule.

Quatrième état. Le capuchon, couvert de tailles et de contre-tailles, est entièrement noir; on n'y voit plus une échancrure assez prononcée qui, dans les états antérieurs, se trouvait près du bord gauche de la planche. L'ombre de l'épaule gauche a été fortifiée par une troisième taille verticale. L'épaule et la fourrure ont été reprises. Le sourcil au-dessus de l'œil droit a été également retravaillé, ainsi que le nez. Tous ces travaux additionnels, durs et lourds, paraissent faits d'une main étrangère.

Hauteur, 0,058; largeur, 0,054.

BARTSCH, 355. CLAUSSIN, 345. WILSON, 349.

Il en est de cette estampe comme de beaucoup d'autres qui, après avoir été légèrement gravées par Rembrandt, ont été grossièrement

retouchées après sa mort au profit des marchands qui en possédaient les cuivres. Telle planche qui avait peu tiré, mais qui était charmante dans ses rares épreuves, a été rentrée d'un burin pesant, et dès lors elle a pu résister à un tirage considérable. C'est ce qui explique pourquoi il y a en général tant de différence entre la rareté des premiers états et le nombre des épreuves tirées des troisièmes et des quatrièmes. Aussi peut-on dire qu'il est impossible de bien connaître Rembrandt comme peintre-graveur, si l'on n'a vu les grandes collections dans lesquelles on trouve ses estampes telles qu'il les a gravées de sa main, ou bien avec des retouches qui sentent encore la volonté et le talent supérieur du maître. Il y a aujourd'hui, dans le courant de la circulation, quantité d'eaux-fortes de Rembrandt qui originairement furent de lui, sans aucun doute, mais qui n'en sont presque plus aujourd'hui, tant elles ont été défigurées par les possesseurs du cuivre ou par les artistes médiocres qu'ils ont employés.

246. *Tête de vieille.*

Une tête de vieille femme vue de trois quarts, dirigée vers la droite et ombrée du même côté. Les yeux sont baissés. Le haut de la planche étant coupé, on ne voit point la partie supérieure de la tête. Au haut de la gauche on distingue le monogramme *Rt*. Le fond sur la droite est fortement rembruni. Ce morceau est extrêmement rare.

Il en existe deux états que Wilson a décrits. Le *premier état* présente moins de travaux, particulièrement sur la joue gauche, l'œil et le devant de la tête. Quelques travaux additionnels dans ces parties caractérisent le *second état*.

Hauteur, 0,038; largeur, 0,045.

BARTSCH, 360. CLAUSSIN, 350. WILSON, 354.

N'ayant jamais vu qu'un seul état de cette pièce, qui manque au *British Museum* et dont il n'y a qu'une seule épreuve dans les collections nationales d'Amsterdam et de Paris, il nous est impossible de rendre plus précises les indications de Wilson, qui sont trop vagues.

Dire, en effet, tout simplement, qu'il y a *plus* ou *moins* de travaux dans un état que dans un autre, c'est presque ne rien dire pour l'amateur qui n'a pas sous les yeux les différents états. Aussi avons-nous soigneusement évité ce genre d'indications toutes les fois que nous avons pu définir avec précision le travail manquant dans un état et ajouté dans l'état suivant.

247. *Femme lisant.*

Elle est assise, vue jusqu'à mi-corps et couverte d'une espèce de peignoir. Elle appuie sa tête sur une de ses mains ; de l'autre main elle tourne les feuillets d'un livre. Ce morceau est très-légèrement gravé et presque unique.

Hauteur, 0,105 ; largeur, 0,101.

BARTSCH, 361. CLAUSSIN, 351. WILSON, 355.

Cette pièce manque dans les Cabinets de Paris et de Londres. Le *British Museum* n'en possède qu'un calque à la plume, sans doute d'après l'épreuve unique ou presque unique du Musée d'Amsterdam. Inspection faite de cette épreuve, lors de notre dernier voyage en Hollande, nous sommes très-porté à croire que la pièce n'est pas de Rembrandt. C'est aussi, ou à peu près, l'opinion de Claussin, qui dit dans son *Supplément :* « Ce morceau, que je trouve fort médiocre, ne peut être attribué qu'aux premiers essais du maître. »

248. *Vieille portant lunettes et lisant.*

Elle est vue à mi-corps et un peu plus que de profil. Elle porte un grand bonnet allongé, et des lunettes avec lesquelles elle lit attentivement dans un livre qu'elle tient de ses deux mains. Tournée vers la droite, elle est éclairée par la gauche. Le fond est blanc, à l'exception d'une petite ombre que l'on voit à la hauteur du visage. Le haut de la planche présente quelques accidents d'eau-forte qui font tache, et les bords sont irréguliers et raboteux.

Hauteur, 0,076 ; largeur, 0,067.

BARTSCH, 362. CLAUSSIN, 352. WILSON, 356.

Quelques minutes et quelques légers traits de pointe ont suffi au peintre pour graver cette estampe, et cependant il a dit tout ce qu'il voulait dire. Il a exprimé l'attention de la liseuse, son tempérament sec et nerveux, ses cheveux rares, ébouriffés et grisonnants, et ce qui reste encore de vitalité dans une créature intelligente qui ne vit plus que par le cerveau... Il y a des moments où les maîtres, au lieu de creuser la nature, se contentent de l'effleurer en passant, et quelquefois ils mettent autant et plus de saveur dans ces œuvres rapides que dans celles qui les ont longtemps retenus. C'est qu'ils ont tout vu et tout deviné d'un coup d'œil, et que leurs croquis ont alors non pas l'imperfection d'une ébauche, mais le charme d'une réticence.

249. *Feuille de six têtes, dont cinq de femmes.*

Six têtes gravées sur une même planche. Au milieu on remarque une tête de femme, vue de face et coiffée en cheveux avec un voile. A côté, sur la droite, est une autre tête de jeune femme, vue de face et gravée seulement au trait La bouche est cachée par la main gauche du modèle. Au-dessous, dans le milieu, on voit en profil une tête de femme dont les yeux sont baissés, et à la droite de ce profil une tête de femme en cheveux, qui est vue de trois quarts et tournée vers la droite. A la gauche du même profil est gravée une quatrième tête de femme vue de face et coiffée d'un chapeau à larges bords, et plus haut, du même côté, la tête d'un vieux Turc à turban, vue presque de profil et dirigée vers la droite. Cette tête de Turc fait pendant à la cinquième tête de femme, qui est un peu tournée vers la droite, d'où vient le jour, et qui a une main sur sa bouche. Au bas de l'estampe, vers le milieu, est écrit : *Rembrandt f.,* et au-dessous : 1636.

On ne connaît qu'un seul état de cette planche. Cependant il est possible d'en distinguer les premières épreuves, d'abord à quelques légers traits qui salissent un peu le fond et qui ont peu à peu disparu par l'effet du tirage; ensuite à une tache faite par le brunissoir sur la signature de Rembrandt, et qui s'est également effacée au fur et à mesure de l'impression; mais il y a sur la tête de femme vue de profil quelques autres taches de brunissoir qui sont, au contraire, la marque des épreuves postérieures.

Hauteur, 0,150; largeur, 0,123.

BARTSCH, 365. CLAUSSIN, 355. WILSON, 359.

Le cuivre de cette feuille de croquis existe encore dans le commerce. Il faisait partie du fonds de la veuve Jean. Il n'est donc pas impossible

que, les marques de brunissoir et les légères salissures du fond ayant disparu par le seul fait du tirage, on les ait rétablies sur le cuivre pour imiter les premières épreuves. Les amateurs devront donc regarder surtout à la fraîcheur et à la beauté de l'impression. Ce qui est certain, c'est que la tête vue de profil, au bas de l'estampe, présente aussi sur la joue et sur le haut du front des traces de brunissoir et quelques légers traits qui ne se trouvent pas dans les épreuves anciennes, ainsi que me l'a fait remarquer le conservateur du *Print Room* au British Museum, M. Carpenter.

250. *Étude de trois têtes de femmes.*

De ces trois têtes, la plus apparente est placée au milieu du haut. Elle est vue de face et couverte d'un voile; la main droite, dont les doigts sont écartés, est posée sur son visage et en cache un côté depuis le haut du front jusqu'au bas de la joue, les doigts s'appuyant sur la tempe et se perdant dans les cheveux. La seconde tête est gravée au-dessous, vers la droite; elle est tournée légèrement du même côté. Sa coiffure n'est point achevée. La troisième tête vue de face n'est qu'une ébauche au trait; elle est placée à gauche. Ce morceau est rare; il en existe deux états.

Premier état. Il est d'une extrême rareté. On n'y voit qu'une seule tête, celle qui est au haut de la planche et un peu cachée par une main. Le fond est rempli de traits et d'égratignures. Le Musée d'Amsterdam et le Cabinet des estampes de Paris possèdent une épreuve de ce premier état. Il s'en voit encore une troisième au *British Museum*, mais celle-là est rognée.

Second état. C'est celui où sont gravées les trois têtes.

Hauteur, 0,126, largeur, 0,103.

BARTSCH, 367. CLAUSSIN, 357. WILSON, 361.

On entend souvent dire que les Hollandais en général et Rembrandt en particulier ont eu le *culte du laid*. Il serait pourtant difficile de voir dans les eaux-fortes italiennes une tête plus jolie, plus vivante et plus charmante que celle qui est ici gravée seule dans le premier état. C'est encore la femme de Rembrandt qui a servi de modèle à ce délicieux croquis, ou plutôt qui en a été le motif. En effet, le caractère de la tête



est changé. Il y a plus de vivacité dans l'œil, plus d'expression dans la bouche, plus de sentiment dans toute la physionomie. Ce n'est plus cette Frisonne à la chevelure d'un blond fade, au tempérament lymphatique, à l'air endormi, dont le portrait a déjà passé sous nos yeux plus d'une fois : c'est une femme que la pensée anime, que l'esprit éclaire. Les doigts longs de sa main potelée ont un mouvement plein de grâce ; elle a été saisie dans un moment où une idée de bonheur, peut-être une velléité de coquetterie, venait de la transfigurer. Ou bien c'est le peintre qui l'aura vue ainsi à travers son imagination, et qui se sera plu à réveiller par une morsure d'eau-forte cette nature indolente et assoupie.

Rembrandt, il est vrai, n'a pas écarté la laideur de son œuvre. Il a regardé autour de lui, et tout ce qui vit sous le soleil lui a paru digne de ses couleurs, les êtres les plus difformes étant rachetés à ses yeux par la présence d'une âme. Mais toutes les fois que ses regards ont rencontré une figure aimable, une belle tête, il en a senti la grâce ou la beauté comme un grand maître qu'il était. — Les amateurs nous sauront gré d'avoir reproduit ici le premier état, doublement précieux, de cette rare eau-forte.

251. *Trois têtes de femmes, dont une qui dort.*

La femme qui dort est placée au haut de l'estampe, vers la gauche, la tête appuyée sur sa main droite. La seconde tête, gravée à la droite de la première, est vue de trois quarts, tournée vers la gauche et couverte d'un voile noir relevé en forme de bonnet. La troisième est au-dessous des deux autres dans le milieu de la planche ; elle est vue un peu plus que de profil, tournée vers la gauche et les yeux baissés ; elle porte un voile qui est seulement indiqué au trait. On lit au haut de l'estampe, vers le milieu : *Rem brandt*, et au-dessous : *f.* 1637.

Nous avons vu dans la collection de M. Émile Galichon une épreuve qui, d'après les indications écrites de M. Guichardot, aurait été imprimée avant quelques travaux repris dans les ombres, et constituerait conséquemment un *premier état*.

Hauteur, 0,132 ; largeur, 0,096.

BARTSCH, 368. CLAUSSIN, 358. WILSON, 362.

Ce morceau n'est pas moins heureusement venu que le précédent; s'il eût été aussi rare, nous l'eussions fait graver en *fac-simile* par le très-habile Flameng; mais les amateurs, pouvant se le procurer sans de trop grandes difficultés, voudront posséder en original une pièce qui est au nombre des meilleures et des plus jolies.

252. *Petite Tête de femme.*



C'est une étude très-légèrement gravée au coin d'une petite planche, dans le bas de la droite. Le buste est tourné de ce côté, la tête est coiffée d'une simple cornette; le fond de la planche est sale, et les bords en sont irréguliers et raboteux.

Hauteur, 0,063; largeur, 0,051.

BARTSCH, 375. CLAUSSIN, 365. WILSON, 369.

Malgré le peu d'importance de cette petite pièce, nous l'avons fait reproduire, à cause de sa rareté. Il n'en existe en effet que trois épreuves connues; ce sont celles d'Amsterdam, de Londres et de Paris.



PORTRAITS ANONYMES (HOMMES).

253. *Jeune Homme à la gibecière.*

(*Jeune Homme assis.*)

Il est assis et vu jusqu'aux genoux. Sa tête, presque de face, est dirigée vers la droite et coiffée du bonnet ordinaire. Il a le corps un peu tourné vers la gauche, et il est vêtu d'une espèce de casaquin. Il porte une gibecière au côté gauche, et il a autour du cou un mouchoir dont les deux bouts pendent fort bas par devant. Sa main droite est posée sur sa cuisse, et la gauche sur sa poitrine. Au haut du côté gauche est la date 1650. Cette estampe est fort rare.

Hauteur, 0,076; largeur, 0,067.

BARTSCH, 258. CLAUSSIN, 255. WILSON, 259.

Nos prédécesseurs ont émis un doute au sujet de cette pièce, qui ne leur paraît pas être de la main de Rembrandt. Elle ne porte pas en effet le caractère de sa pointe, qui est toujours spirituelle quand elle effleure le cuivre, toujours colorée quand elle y insiste. Cependant, comme il convient de mettre beaucoup de circonspection en ces matières, nous imiterons l'exemple de Wilson et de Claussin, qui ont déclaré ce morceau douteux, sans le retrancher de l'œuvre.

254. *Jeune Homme au chapeau retroussé, dans un octogone.*

Il est en buste, mais terminé seulement jusqu'au cou, le reste de la planche étant blanc. Il est renfermé dans un octogone allongé, et il porte, comme les ministres de Hollande au XVII[e] siècle, un chapeau retroussé, dont la gravure est plus terminée que celle de la tête. Ses cheveux bruns et abondants sont épars sur l'épaule gauche, où ils sont moins exprimés que sur la droite. Il y a quelques hachures dans le haut de la gauche.

Ce morceau est de la plus grande rareté. Il en existe deux états.

Premier état. Il est gravé légèrement à l'eau-forte pure et d'un effet agréable. Un reflet est indiqué sur le bord du chapeau, à gauche.

Second état. La planche est reprise au burin. Les cheveux et le chapeau sont noircis; le reflet sur le bord du chapeau a disparu.

Le Musée d'Amsterdam ne possède que le second état; le premier ne se trouve, à notre connaissance, qu'au Cabinet des estampes de Paris.

Hauteur, 0,108, largeur, 0,090.

BARTSCH, 329. CLAUSSIN, 321. WILSON, 326.

L'extrême rareté de ce portrait, dont la physionomie est si profondément individuelle, et l'effet si charmant dans le premier état, si énergique dans le second, nous ont engagé à le faire reproduire en *fac-simile* par M. Flameng, qui s'en est acquitté avec une habileté merveilleuse. Il serait impossible, en effet, d'imiter avec plus d'intelligence et plus de précision les qualités de ce morceau précieux. A vrai dire, ce qu'il y a d'un peu dur dans le second état tient peut-être à ce que le côté droit de l'estampe est mal venu à l'impression. Mais on comprendra que le graveur ait voulu et dû s'en tenir à une imitation scrupuleuse.

Nous invitons les amateurs, particulièrement ceux de Hollande, à rechercher quel pourrait être le personnage représenté. Nous avions cru un instant que c'était Gérard Dov, dans sa jeunesse.

M. Vosmaer regarde cette estampe comme douteuse, et il a raison. Le travail au pointillé employé pour le modelé des chairs, et la régularité des tailles dans le chapeau, n'accusent guère la main de Rembrandt et indiqueraient plutôt celle de Livens. Mais pour retrancher une pièce de l'œuvre de Rembrandt, le doute ne nous suffit point : il nous faut l'évidence. Du reste, le *fac-simile* de Flameng mettra les amateurs à même de décider la question.



255. *Jeune Homme à toque de velours.*

(*Homme en cheveux.*)

Il est en buste; sa tête, vue presque de profil et coiffée d'un bonnet de mezzetin, est tournée vers la gauche. Il est vêtu d'une robe noire. Ses cheveux, longs et noirs, descendent jusqu'au-dessous du menton. Dans le fond, sur la droite, à la hauteur de l'épaule, on voit quelques hachures, et du côté opposé, le monogramme *Rt.* Dans les belles épreuves, l'habit et la toque paraissent être de velours.

Wilson a décrit ce portrait beaucoup mieux que ne l'avaient fait Bartsch et Claussin, qui n'y avaient pas remarqué le monogramme et n'en avaient annoncé qu'un seul état, tandis qu'il y en a deux; mais il s'est trompé en disant que le premier état était avant le monogramme.

Premier état, de la plus grande rareté. On y voit le monogramme *Rt;* mais on n'y voit point la mèche de cheveux qui descend jusqu'au-dessous du menton. L'effet en est brillant et superbe.

Second état. Il se distingue par la mèche de cheveux dont nous venons de parler; quelques tailles diagonales ont été ajoutées au bas du front pour dissimuler un trait échappé en sens contraire, très-visible dans le premier état. Dans le fond, sur la droite, derrière le dos du personnage, on remarque aussi quelques tailles diagonales qui n'étaient pas dans l'état précédent. Le vêtement est plus travaillé.

Hauteur, 0,155; largeur, 0,137.

BARTSCH, 289. CLAUSSIN, 286. WILSON, 291.

Ce portrait avait été catalogué par Claussin et Bartsch sous le titre : *Homme en cheveux,* ce qui signifie homme nu-tête, tandis que ce personnage porte une toque. On voit avec quelle légèreté ont été faites les descriptions de l'œuvre de Rembrandt. Wilson a eu soin de rectifier cette erreur, et il a mentionné dans le titre le bonnet de mezzetin : *a young man in an mezzetin cap*, de façon qu'on puisse facilement retrouver la pièce parmi les portraits anonymes de l'œuvre.

Livens a copié ce joli portrait en contre-partie, et il l'a gravé librement, à sa manière, sans s'astreindre à l'imitation des travaux. Les siens sont pointillés dans les chairs et plus légers dans le reste; mais sa tête est moins modelée, elle a moins de relief.

256. *Jeune Homme en chapeau.*

Il est aussi en buste, très-légèrement gravé. Il porte un chapeau retroussé comme celui des ministres de Hollande, décrit au nº 254. La tête et le chapeau sont un peu plus exprimés que le reste. Placé à la droite de l'estampe, il est tourné vers la gauche.

C'est un croquis fort rare.

Hauteur, 0,092; largeur, 0,067.

BARTSCH, 330. CLAUSSIN, 322. WILSON, 327.

Ayant été autrefois très-curieux de connaître cette estampe, qui manque au Cabinet de Paris, nous avons pensé que beaucoup d'amateurs auraient la même curiosité. Nous avons donc fait graver ici le *fac-simile* d'un calque rapporté par nous de Hollande. La pièce, du reste, est tracée d'une pointe maigre et n'a point justifié l'impatience que nous avions eue de la voir. Ce qui peut lui donner quelque intérêt, c'est qu'elle est d'une rareté extrême et qu'il n'est pas impossible d'y reconnaître un croquis en quatre coups de pointe du portrait de Clément de Jonghe.

257. *Écrivain dans le costume du seizième siècle.*

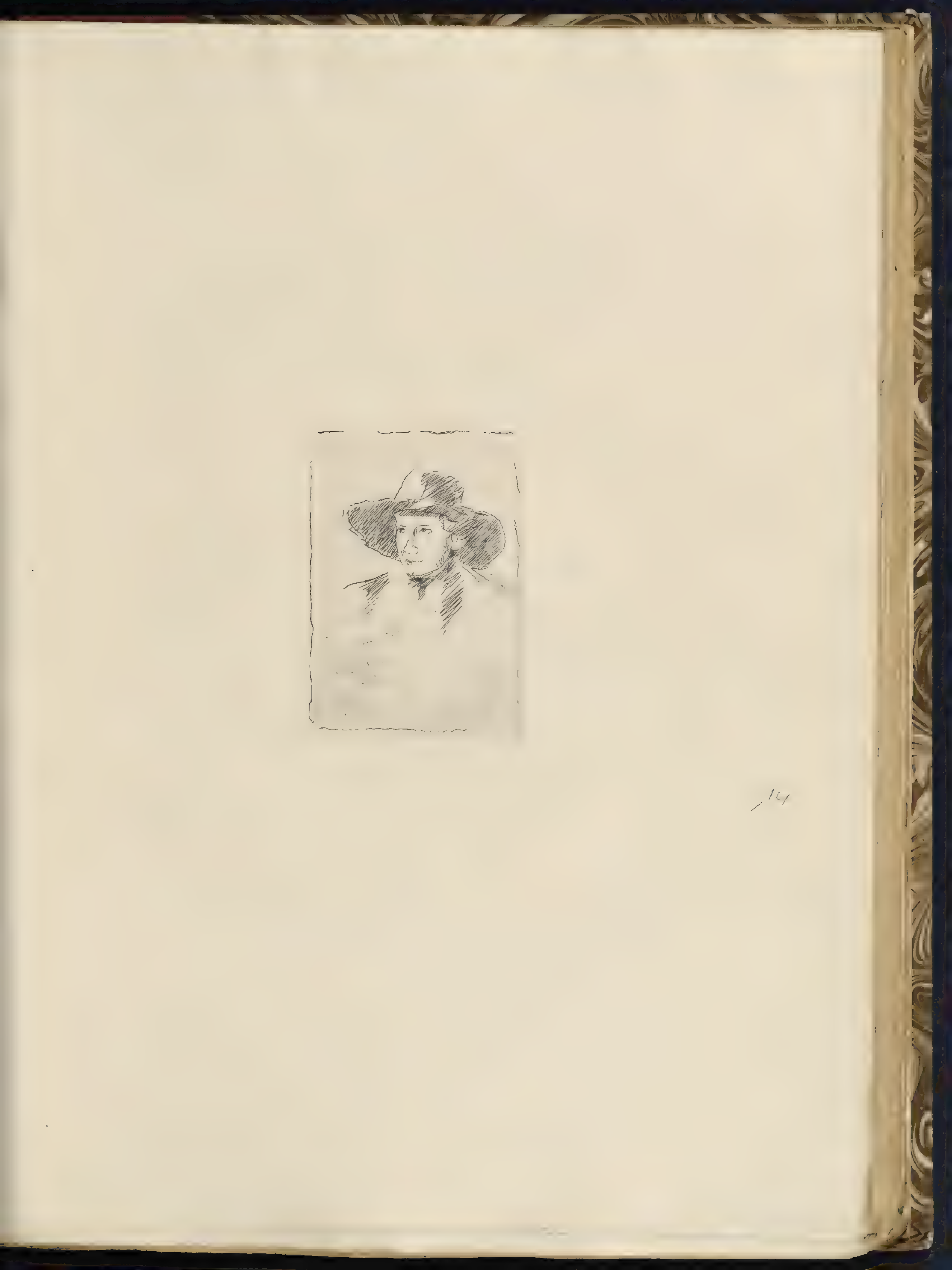
Homme avec chaîne et croix.)

Il est à mi-corps; la tête est vue de trois quarts et dirigée vers la gauche. Il porte une calotte sur des cheveux longs et plats; il a au cou une chaîne qui est passée sur une chemisette, et à laquelle pend une croix. Devant lui sont quelques livres; sa main gauche est appuyée sur un de ces livres; de la main droite il tient une plume. Son costume élégant et riche rappelle celui du XVIᵉ siècle; un manteau de fourrure est replié autour de son bras gauche; le fond est rembruni. Dans une marge qui est ménagée au bas de l'estampe on lit, vers la gauche: *Rembrandt f.* 1641.

Il y a quatre états de cette estampe.

Premier état. Extrêmement rare; le personnage a le cou nu, le col de la chemisette n'étant pas encore exprimé Toute la pièce est moins travaillée que dans les états suivants. A la vente Verstolk de Soelen, en 1847, une épreuve de ce rarissime état, qui avait appartenu à Pierre Mariette, fut vendue (ou retirée) au prix de 345 florins.

Deuxième état. La chemisette est ajoutée, et les ombres du fond ne vont pas jusqu'au



haut de la planche. Cet état est encore rare. On remarque sur les livres qui se trouvent près du bord, à gauche, de grands traits verticaux ; des taches blanches qui paraissaient le long du bord droit ont disparu en partie.

Troisième état. On distingue quelques légères retouches dans le contour supérieur des yeux, sous le nez et dans la bouche. La planche, plus travaillée dans les parties ombrées, présente un effet riche et brillant.

Quatrième état. Le fond a reçu des travaux additionnels qui en ont fait disparaître les inégalités, l'ombre ayant été poussée jusqu'au haut de la planche. Dans cet état, les épreuves ont perdu le brillant de leur effet et n'offrent plus que des ombres plates.

Hauteur, 0,153; largeur, 0,101.

BARTSCH, 261. CLAUSSIN, 258. WILSON, 263.

258. *Jeune Homme assis et réfléchissant.*

Il est vu de trois quarts, placé à la droite de l'estampe et dirigé un peu vers la gauche, où l'on voit des cahiers et des livres sur une table. Il porte un bonnet qui laisse voir des cheveux courts et plats, et il est enveloppé dans une robe de chambre doublée de fourrure. Autour de son cou est passé un grand mouchoir ouvragé qui lui pend sur la poitrine. Son attitude est celle de la réflexion. Au haut de la gauche est gravé : *Rembrandt*, et au-dessous : *f.* 1637. Le fond est ombré des deux côtés, presque jusqu'à la hauteur de l'épaule, à partir du bas.

On n'a décrit de ce portrait qu'un seul état ; nous en connaissons deux.

Premier état. On remarque sur les mèches de cheveux, tout à fait à droite, des parties claires, qui ont été couvertes dans l'état suivant par des tailles courtes, indiquant de nouveaux cheveux.

Second état. Outre la disparition des parties claires dans les cheveux, qui est un moyen de le reconnaître, cet état présente encore une différence dans le bonnet, qui a été travaillé et qui a légèrement changé de contour.

Ce morceau, sans être précisément rare, n'est pas des plus communs.

Il en existe une copie assez faible par Novelli, et une copie trompeuse, dont j'ignore l'auteur, et qui est rare. Cette dernière copie, quand on ne la regarde pas à côté du modèle, est si bien faite pour donner le change, que nous avons vu, en 1855, un de nos experts les plus connus, la présenter pour l'original dans une vente publique, et cela, sans soulever aucune autre réclamation que la nôtre.

Hauteur, 0,096; largeur, 0,081.

BARTSCH, 268. CLAUSSIN, 265. WILSON, 270.

J'ai eu souvent occasion de parcourir l'œuvre de Rembrandt avec

des artistes, soit en leur faisant les honneurs de ma collection, soit en regardant avec eux les réserves du Cabinet des estampes, et je dois dire que le *Jeune Homme assis et réfléchissant* est une des pièces qui les ont toujours le plus frappés. On n'est pas habitué, en effet, à voir un étudiant plongé dans une méditation aussi profonde. Fermé dans sa robe de chambre, entouré de ses livres et de ses cahiers d'étude, ce philosophe de dix-huit ans semble avoir deviné les futurs mécomptes et l'inanité de la vie. Son visage exprime une fermeté précoce, et son regard est plein de songes. La mélancolie dans la jeunesse est plus touchante encore que dans l'âge mûr; elle annonce un esprit supérieur, secrètement averti de la vanité des choses; elle est la maladie des grandes âmes et leur poésie.

259. *Homme à bouche de travers.*

Un buste d'homme très-légèrement gravé. Il a le corps tant soit peu tourné vers la droite, d'où vient la lumière. Sa tête est nue et vue de face; ses cheveux sont frisés et élevés sur le sommet de la tête. Sa bouche est un peu de travers, et la lèvre inférieure avance plus que la supérieure. On voit un collet au-dessus de son habit, qui est ouvert par devant, et qui n'est gravé qu'au trait, à l'exception d'une petite ombre au haut de son épaule droite. Du côté opposé, près de l'épaule gauche, le fond présente quelques légères tailles.

Il y a de cette pièce deux états qui n'ont pas été bien décrits.

Premier état. La tête est entièrement teintée, non par l'effet des barbes, mais par un travail à la roulette dont les grains sont parfaitement visibles. Le fond est sale dans le coin de la gauche. Très-rare.

Second état. Le fond est nettoyé; la manière noire a disparu.

Hauteur, 0,065; largeur, 0,060.

BARTSCH, 305. CLAUSSIN, 301. WILSON, 305.



15

260. *Homme au chapeau à grands bords.*

Un buste d'homme placé sur la gauche de l'estampe et tourné vers la droite, d'où vient la lumière. Sa tête, vue de trois quarts, est couverte d'un chapeau rond à larges bords, retroussé sur le devant. Il a des moustaches et il porte une fraise plate et tombante. Son habit est boutonné. Le fond est clair. Au haut de la gauche est gravé : *Rt.* 1630.

Hauteur, 0,078; largeur, 0,065.

BARTSCH, 311. CLAUSSIN, 307. WILSON, 312.

M. Verstolk de Soelen croyait avoir un premier état de ce portrait : il en possédait une épreuve avant le monogramme; mais j'ai reconnu que cette épreuve était sophistiquée et qu'on l'avait imprimée avec un cache-lettre. En effet, le monogramme se trouve dans toutes les premières épreuves qui ont le fond sale. Ces épreuves sont rares. La tête y est pleine de vie, et la collerette se détache très-brillante sur la saleté du fond.

261. *Buste d'homme au bonnet orné de plumes.*



Très-petit buste vu de face, éclairé par la droite et légèrement gravé. Il est coiffé d'un bonnet à retroussis qui lui tombe sur les yeux et qui est orné, du côté gauche, de deux plumes. Ce bonnet laisse voir des cheveux. Le personnage a des moustaches et il porte une fraise. Le fond est clair, à l'exception de quelques légers traits sur la gauche.

Il y a deux états de ce petit portrait.

Premier état. Le buste n'est qu'au trait. On n'en connaît qu'une seule épreuve, qui doit être unique ou presque unique; elle est au Musée d'Amsterdam.

Second état. Le buste est gravé, mais à peu de frais. Le fond est teinté, et sur cette teinte très-prononcée les plumes se détachent légères.

Hauteur, 0,031; largeur, 0,027.

BARTSCH, 335. CLAUSSIN, 327. WILSON, 331.

Ce petit portrait étant fort rare, même dans le second état, j'ai cru devoir le faire graver en *fac-simile* par M. Flameng, d'après un calque très-exact que j'avais rapporté de Hollande. Nos amateurs seront sans doute d'autant plus charmés d'en retrouver ici une copie fidèle, que la pièce manque au Cabinet des estampes de Paris.

262. *Homme sous une treille.*

Il est à mi-corps dirigé vers la gauche, mais la tête vue de face. De la main droite il semble montrer quelque chose; sa main gauche s'appuie sur une table qui est placée devant lui sous une treille. Il est coiffé d'un bonnet de mezzetin et porte une barbe courte. Vers le haut de l'estampe, à gauche, sous un trait, on lit : *Rembrandt f.* 1642.

Ce morceau n'est pas commun.

Hauteur, 0,072; largeur, 0,056.

BARTSCH, 257. CLAUSSIN, 254. WILSON, 258.

L'*Homme sous une treille* ressemble beaucoup à Rembrandt, et nous l'aurions rangé dans la série des portraits du maître par lui-même, s'il ne portait la date de 1642. Rembrandt à cette époque n'avait que trente-six ans, tandis que le personnage représenté ici paraît bien plus âgé.

263. *Homme faisant la moue.*

Un buste d'homme dirigé vers la gauche et éclairé par la droite. Sa tête, vue presque de profil, est coiffée d'une calotte. Il porte une barbe courte, épaisse et frisée. Ses lèvres

saillantes font la moue. Il est couvert d'un habit bordé de fourrure, qui est fermé avec un bouton par le haut, et il a une cravate autour du cou. Le fond est légèrement teinté, seulement sur la gauche, d'une ombre qui s'affaiblit graduellement de bas en haut.

Cette pièce est assez rare : elle manque au Cabinet des estampes de Paris. On en distingue un *premier état* à l'absence de quelques contre-tailles, notamment sur le front et sur les yeux, lesquelles contre-tailles constituent donc le *second état*.

Hauteur, 0,074; largeur, 0,060.

BARTSCH, 308. CLAUSSIN, 304. WILSON, 309.

Le catalogue de la vente Verstolk de Soelen mentionne un premier état non décrit, mais sans en donner les remarques. L'épreuve que possédait M. Verstolk provenait de la collection Robert Dumesnil, et se trouvait comprise dans la vente faite par cet iconographe en 1835. C'est le catalogue de la vente, rédigé par M. Robert Dumesnil lui-même, qui nous a fourni l'indication de l'état non décrit.

264. *Homme âgé, en robe fourrée et bonnet.*

(*Homme avec bonnet.*)

Buste d'homme dirigé vers la gauche et éclairé par la droite. Il est sans barbe; sa tête, vue de trois quarts, est penchée. Il porte un petit bonnet de poil ras qui finit en pointe arrondie. Sa robe est bordée de fourrure et ouverte par devant, de manière à laisser voir un autre vêtement qui monte jusqu'au cou. Le fond est clair tout autour de la tête; mais il y a quelques hachures légères dans le coin supérieur de la droite, et du côté gauche depuis le haut jusqu'au niveau de la bouche; de là jusqu'au bras, il y a une ombre vigoureuse. On lit au haut de la gauche : *Rt.* 1631.

Il existe trois états de cette estampe.

Premier état. On remarque sur l'extrémité du nez une petite place très-claire. Les cheveux sur la tempe sont rares et à peine indiqués.

Deuxième état. La planche a été grossièrement et entièrement retouchée par une main qui n'est pas celle de Rembrandt. Le point clair que l'on remarquait au bout du nez a été couvert d'une simple taille. Les cheveux, plus abondants, forment comme un bandeau noir au-dessus de l'oreille. La bouche est plus claire, bien que sabrée de tailles au burin. Un pli qu'on distinguait près de la bouche, sur la joue, a disparu sous les nouvelles tailles.

Troisième état. Encore plus travaillée, plus noire et plus alourdie.

Hauteur, 0,074; largeur, 0,058.

BARTSCH, 307. CLAUSSIN, 303. WILSON, 307.

265. *Homme de face avec bonnet.*

(*Tête d'homme de face.*)

Ce n'est pas une tête seulement, c'est un buste d'homme vu de face et coiffé d'un bonnet en forme de calotte. On lui voit les deux oreilles, la gauche plus que la droite. Il a de légères moustaches et il porte un manteau bordé de fourrure et ouvert par devant. La lumière venant de la droite éclaire franchement le haut de sa joue gauche, son front, son nez, et descend jusqu'à sa poitrine. Le fond est ombré, mais il ne l'est que très-légèrement autour de la tête.

Nous avons compté, dans l'œuvre du musée d'Amsterdam, jusqu'à cinq états de ce morceau.

Premier état. La planche est plus grande : elle porte, en hauteur, 95 millimètres, et en largeur, 72. Le fond est entièrement clair ; le vêtement n'est presque ombré que par une seule taille, si ce n'est sur la gauche, où il est d'ailleurs peu travaillé. On remarque sur la gauche, de haut en bas, un mur en ruine qui vient en avant et derrière lequel la figure paraît posée. Ce mur ne touche pas le bord droit de la planche. On ne connaît que deux épreuves de ce premier état : l'une est dans la collection nationale d'Amsterdam, l'autre dans celle de Paris.

Deuxième état. La planche a les mêmes dimensions. Le bonnet est entièrement retravaillé ainsi que le vêtement, qui ne présente plus de parties claires autres que la chemise. Le mur en ruine touche au bord droit de la planche. On lit au bas, dans une marge : *Rt.* 1630. Très-rare.

Troisième état. La planche a été rognée et ne porte plus que 77 millimètres de hauteur sur 60 de large. Par suite le mur a été supprimé, mais on en retrouve encore quelques traces dans le coin à gauche. Des travaux ont été maladroitement ajoutés, sans doute par une main étrangère, au bonnet, aux ombres de la joue droite et à celles de l'épaule droite. Au haut de la gauche et sur le fond encore blanc on lit : *Rt.* 1630. Très-rare.

Quatrième état. Le fond est couvert de tailles nombreuses, mais légères ; les ombres de la figure sont encore reprises, et le vêtement, par suite de travaux additionnels, ne se distingue plus du mur dont on apercevait encore les traces dans l'état précédent. Sur l'épaule droite, on peut encore reconnaître deux plis plus clairs que le reste du vêtement. On remarque sur le cou de nouvelles contre-tailles qui ont fait disparaître les plis de la chair sous le menton. — La planche est réduite à 75 millimètres sur 55.

Cinquième état. Le contour du bonnet, sur la gauche, est repris et arrêté par un trait dur et sec. Les deux plis, relativement clairs, de l'épaule droite ont disparu sous des tailles nouvelles qui, allant depuis le collet du manteau jusqu'au bord de la planche, donnent au vêtement, de ce côté, une teinte uniforme.

Hauteur, 0,075 ; largeur, 0,055.

BARTSCH, 304. CLAUSSIN, 300. WILSON, 304.

266. *Homme assis, aux trois moustaches.*

(*Homme à moustaches et grand bonnet.*)

Un homme âgé, vu de trois quarts et en buste; il est assis sur une chaise dont on voit la partie supérieure. Sa tête est tournée vers la droite. Il est couvert d'un bonnet fort élevé, large du haut, et entouré, dans le bas, d'une espèce de bandeau qui lui tombe sur le front. Il porte trois moustaches, c'est-à-dire deux moustaches et une royale. Il est enveloppé d'un manteau bordé d'une fourrure blanche. Dans le fond au-dessus de la chaise, il y a une légère ombre qui diminue graduellement vers le bas. Au-dessus de cette ombre, près du coin de la planche, on lit : *Rt.* 1630.

Il y a non pas deux, mais trois états de ce portrait.

Premier état. Extrêmement rare. La planche est irrégulière dans tous les sens et plus grande. Elle porte 105 millimètres de hauteur sur environ 87 millimètres de largeur; mais elle est un petit peu plus longue sur la droite que sur la gauche, et un petit peu moins large dans le haut que dans le bas, où elle mesure pleinement 87 millimètres. Dans cet état, le bout du manteau ne touche pas au coin droit de la planche.

Deuxième état. La planche est coupée et réduite aux dimensions de 103 millimètres sur 83. Le manteau vient toucher le coin droit de la planche.

Troisième état. On remarque sur la joue gauche un trait échappé qui la coupe à la hauteur de la moitié du nez. Ce trait est échappé au burin de l'artiste qui a retouché la planche du temps de Basan, car l'estampe est plus travaillée dans cet état que dans les précédents, et il est clair que ces retouches ont été faites par les possesseurs du cuivre au siècle dernier, car on les trouve sur des épreuves d'un papier jaunâtre qui a servi au tirage de Basan.

Hauteur, 0,103; largeur, 0,083.

BARTSCH, 321. CLAUSSIN, 314. WILSON, 319.

Ce portrait, qui est d'une belle exécution, n'est pas sans ressembler à celui que nous avons décrit plus haut sous le nom de Jacques Cats. Il a, du reste, été reproduit plusieurs fois dans l'école de Rembrandt. On le trouve imité deux fois dans l'œuvre de Livens, et une fois dans l'œuvre de Van Vliet, qui s'est contenté de changer la forme du bonnet et d'assombrir le vêtement. Outre ces imitations, il existe une copie fort trompeuse du même portrait. Voici à quoi on peut la reconnaître : dans l'estampe originale, il y a sur les cheveux, au-dessus de l'oreille, un trait échappé qui, dans la copie, a été transformé en une seconde mèche de cheveux.

267. *Buste d'homme à bonnet fourré et manteau brodé.*

(*Homme à barbe courte et bonnet fourré.*)

Un homme à mi-corps, dirigé vers la droite, mais la tête vue de face. Il a la barbe courte et frisée, et il porte sur la tête un bonnet fourré. Son corps est enveloppé d'un manteau brodé ; le fond n'est ombré que sur la gauche, derrière le dos du personnage. Du même côté, vers le haut, on lit avec peine : *Rt.* 1631.

Ce morceau n'est pas commun, il en existe quatre états.

Premier état. De la plus grande rareté. La planche est plus large de 4 millimètres ; elle mesure de 129 à 130 millimètres. On aperçoit une main sortant du manteau. On ne voit ni le monogramme ni la date.

Deuxième état. Le monogramme et l'année y sont ajoutés, et comme le peintre les a gravés à la pointe sèche, les premières épreuves de cet état ont, en cet endroit, de la manière noire. Il est donc facile de les distinguer des épreuves postérieures qui ont été tirées lorsque le nom et la date étaient déjà ébarbés.

Troisième état. La planche a toujours les mêmes dimensions, mais la main a été supprimée et remplacée par une fourrure. Le visage est beaucoup plus travaillé dans les ombres, notamment près du clair, au-dessous de l'œil droit. Dans l'ombre du bonnet, à gauche, on remarque des traits courts et forts, presque horizontaux, qu'on retrouve encore sur le collet, un peu au-dessous de l'oreille. Le nez, un peu moins gros, est d'une forme plus nettement accusée. L'œil gauche a été repris et chargé de nouveaux travaux

Quatrième état. La planche, coupée sur la droite, n'a plus en largeur que 123 millimètres. Le monogramme et la date, presque effacés, sont devenus à peine lisibles.

Hauteur, 0,148 ; largeur, 0,123

BARTSCH, 263. CLAUSSIN, 260. WILSON, 265.

Le premier état de cette pièce n'existe pas au Musée d'Amsterdam ; aussi Pierre Yver ne l'a-t-il mentionnée dans son *Supplément* que par ouï-dire.

C'est, du reste, un des plus beaux portraits de Rembrandt. On ignore quel personnage il représente ; mais il est si vivant qu'on le sent fait d'après un modèle que le peintre aura connu de très-près. La nature, sans jamais se répéter, nous offre cependant çà et là certaines ressemblances frappantes qui semblent accuser des âmes jumelles, et

ces ressemblances sont d'autant plus remarquables lorsqu'elles se produisent dans des pays éloignés l'un de l'autre, et à plusieurs siècles de distance. Je connais, pour mon compte, de par le monde, un homme qui pourrait croire avoir vécu du temps de Rembrandt et avoir eu l'insigne honneur d'être gravé par ce grand peintre. C'est un fourbe aimable et bienveillant, vernissé d'ailleurs de quelque politesse, un faux littérateur, un faux ami, un faux bonhomme, un faiseur. Il est tantôt hardi jusqu'à l'étourderie, tantôt prudent jusqu'à l'astuce la plus noire. Son plus rare talent est d'obtenir de grandes faveurs avec de petits cadeaux et d'exploiter à fond ceux qu'il accable de sa bonne volonté et de ses déférences. Il a soin de n'écouter jamais que le second mouvement, dans la crainte que le premier ne soit bon. Je l'ai vu souvent singer à s'y méprendre l'homme dévoué, l'ami délicat; je l'ai vu même attraper, pour quelques minutes, les manières d'un gentilhomme, et trahir tout de suite l'esprit et les tournures d'un commis voyageur. Les fourbes sont sans doute de tous les pays et de tous les temps, mais il est prodigieux d'en trouver un aujourd'hui qui ait exactement les mêmes traits, le même sourire, la même peau, la même physionomie morale, la même âme, si l'on peut ici parler d'âme, qu'un personnage peint et gravé il y a deux siècles par Rembrandt, au plus profond, au plus secret de la cité des Juifs.

268. *Vieillard portant la main à son front.*

Dans cette estampe, gravée à la pointe sèche, il n'y a de terminé que la tête d'un vieillard à barbe blanche et sa main ridée; le reste n'est que très-faiblement indiqué par quelques traits fins. La tête est vue de trois quarts; elle est coiffée du bonnet ordinaire, qui est placé un peu de côté. Le vieillard porte la main gauche à son front.

On connaît trois états de ce morceau.

Premier état. Extrêmement rare. Le fond de la planche est sale, et les bords en sont raboteux; les parties ombrées sont chargées de manière noire, et il y a des barbes aux traits fins qui indiquent le vêtement.

D'après la remarque de Wilson, ce premier état serait plus large de deux millimètres

environ ; mais nous ferons observer aux amateurs que des différences aussi peu sensibles peuvent tenir uniquement au plus ou moins de retrait dans le papier.

Deuxième état. Les barbes ont disparu, la planche est nettoyée et les bords en sont adoucis, et c'est sans doute en les régularisant qu'on aura réduit le cuivre de deux millimètres environ sur la largeur.

Troisième état. Le portrait est entièrement achevé par Georges-Frédéric Schmidt, de Berlin, sur le dessin de Nicolas Lesueur. Le vieillard est debout, vu jusqu'aux genoux ; il est habillé d'une longue pelisse ouverte par devant, avec une écharpe, et il porte au cou un médaillon pendu à une chaîne d'or. La main droite est posée sur une table sur laquelle on voit des papiers et un buste d'Homère. Derrière la table est une croisée par où entre la lumière. Le fond représente une bibliothèque. Les épreuves de cet état sont fort rares, le propriétaire de la planche n'en ayant fait tirer qu'une cinquantaine. L'estampe ne porte ni le nom de Lesueur, ni celui de Schmidt, ni la date de la retouche, que l'on sait avoir été exécutée en 1770.

Hauteur, 0,137; largeur, 0,114.

BARTSCH, 259. CLAUSSIN, 256. WILSON, 260.

C'est un M. Trible qui, ayant acheté la planche de Rembrandt au siècle dernier, eut la malheureuse idée de la faire terminer par Lesueur, Il n'y a qu'un artiste médiocre qui ait pu se permettre de porter ainsi la main sur une planche que Rembrandt avait laissée inachevée, et ne pas sentir qu'il manquait de respect envers un grand maître. L'estampe, du reste, a perdu tout son charme sous le crayon de Lesueur et le burin de Schmidt.

Rien de plus saisissant que de voir au milieu d'une feuille blanche la tête et la main d'un vieillard qui cherche sa pensée et semble regarder attentivement dans l'intérieur de son esprit. Il y avait quelque chose d'étrange et de fantastique dans l'apparition de cette figure dont on ne voyait pas le corps, et Rembrandt, en négligeant à dessein de finir ses planches, savait bien qu'il éveillait par là l'imagination du spectateur et l'invitait souvent à rêver. C'était donc une lourde faute que de terminer ce qui produisait un effet attrayant par l'inachevé même du premier dessin ; mais Lesueur en a commis une autre, celle de donner un air prétentieux, un air de pose à ce vieillard debout, que probablement le maître aurait représenté assis, et dont la tête ex-

primait une méditation si secrète, si intime. Tous les détails ajoutés à ce portrait, cet accoutrement plus moderne, ce buste, cette bibliothèque, ne font que distraire inutilement le regard, alors que Rembrandt avait su si bien le concentrer sur une tête admirable, qui commandait d'autant plus l'attention qu'elle était elle-même singulièrement et profondément attentive.

269. *Juif au bonnet agrafé de pierreries.*

(*Vieillard à barbe carrée.*)

Buste de vieillard à grande barbe touffue. La tête est vue de trois quarts et couverte d'un bonnet de velours, qui est orné en haut d'une riche bande d'étoffe, attachée sur le devant avec une agrafe de pierreries. Il est dirigé vers la droite et il porte une robe de fourrure qui forme plusieurs plis sur le haut de son épaule. Sa main gauche paraît être appuyée sur le pommeau d'une canne qui n'est, du reste, qu'indistinctement indiqué. La lumière vient de la droite. On lit au haut de la gauche : *Rembrandt f.* 1637.

Hauteur, 0,094; largeur, 0,083.

BARTSCH, 313. CLAUSSIN, 309. WILSON, 314.

Bien qu'on n'ait jamais décrit qu'un seul état de cette estampe, j'estime qu'il doit y en avoir quelque épreuve à l'eau-forte pure, parce qu'on voit sur la gauche du bonnet des reprises au burin qui, sans doute, auront été faites après que le graveur aura tiré au moins une épreuve de son eau-forte. Quoi qu'il en soit, tout ce portrait, à l'exception de la main, est d'un fini précieux, et je crois y voir une étude pour la superbe peinture qui est au Musée de Munich, et qui représente un riche et vieux juif, assis dans un fauteuil.

270. *Vieillard au grand manteau de velours noir.*

(Vieillard à grande barbe et bonnet fourré)

Portrait d'un vieillard à grande barbe blanche, vu de face, à mi-corps, éclairé par la droite, et la tête très-légèrement tournée vers la gauche. Il est coiffé d'un bonnet de fourrure qui porte une ombre sur son front; il est enveloppé d'un grand manteau de velours, et assis dans un fauteuil sur un bras duquel il appuie son coude droit, laissant pendre sa main, qui sort de dessous le manteau. Le fond est ombré à gauche, jusqu'à la hauteur du coude. Plus haut, du même côté, on lit : *Rt. f.*

On distingue deux états de ce portrait.

Premier état. Toutes les ombres, particulièrement celles de la figure et du bonnet, sont travaillées légèrement et ont moins de vigueur que dans l'épreuve ordinaire. Le visage présente des parties claires du côté de l'ombre. Le monogramme est très-finement gravé. Cette épreuve est fort rare.

Second état. Les ombres sont fortifiées par de nouveaux travaux; les parties claires que le visage présentait du côté de l'ombre sont éteintes; des tailles et entretailles nouvelles sont ajoutées sur le manteau, notamment au-dessus de la main, ce qui la fait ressortir, et l'on ne voit plus, au-dessous, des places blanches qui se remarquaient dans le premier état. Le monogramme est plus fortement marqué. Cette épreuve est moins rare et moins estimée que la première.

Hauteur, 0,149, largeur, 0,128.

BARTSCH, 262. CLAUSSIN, 259. WILSON, 264.

On trouve dans les grandes collections, particulièrement dans celle du Cabinet des estampes de Paris, des épreuves de ce *Vieillard à grande barbe*, qui ne paraissent pas d'accord avec la description que nous venons de faire des deux états de la planche, description qui est conforme, d'ailleurs, à celle que donnent les catalogues de Claussin et de Wilson. Ainsi, nous avons quelquefois rencontré le monogramme très-finement gravé dans certaines épreuves qui présentaient cependant beaucoup de vigueur dans les ombres. Cela tient sans doute à ce que le possesseur de ces épreuves les trouvant pâles, en avait repris le noir avec du lavis et du crayon pour les faire paraître plus brillantes. Et la chose est d'autant plus vraisemblable que les anciens catalogues,

ceux de Gersaint, de Pierre Yver et de Bartsch, n'ayant distingué aucune différence dans ce morceau, les amateurs ont pu croire que les épreuves les plus vigoureuses étaient les premières tirées, tandis que c'était précisément le contraire. Un graveur, habitué à reconnaître la fraîcheur des premiers travaux, la légèreté, la transparence que présente une eau-forte au commencement du tirage, lorsqu'il ne s'y mêle pas de pointe sèche; un graveur, dis-je, ne s'y serait point trompé; mais certains curieux, qui ne font rien sans leur guide et qui jugent rarement par eux-mêmes, ont pensé que l'antériorité de l'épreuve était prouvée par le noir, et c'est pour cela que quelques-uns d'entre eux ont sophistiqué la leur. Aussi ai-je observé que ces sortes de retouches avaient eu lieu sur d'anciennes épreuves, c'est-à-dire à une époque où le catalogue de Claussin n'avait pas encore paru. Quant à l'épreuve qui est dans l'œuvre de la Bibliothèque, elle provient, selon toute apparence, de M. de Peters, qui était peintre en miniature et passé maître dans l'art de laver, noircir et brillanter les estampes.

Mais quel beau portrait! quel étonnant caractère de vieillard! L'âme aura certainement beaucoup de peine à abandonner ce corps robuste qui, malgré ses rides innombrables, conserve encore tant de vitalité, tant d'énergie. Quelle vie de travail, de méditation et de patience, que de luttes obstinées, que de labeur n'annonce pas ce visage labouré de plis profonds et durs, comme le seraient les sillons creusés sur un buste de marbre par le ciseau du sculpteur! quelle rude existence ne fait pas supposer cette main, jadis si fine, maintenant ratatinée et flétrie! Il semble que ce juif (car c'en est un) a dû acquérir bien péniblement la richesse que supposent la dignité de son costume, sa robe de soie, son opulent manteau de velours et la précieuse fourrure de son bonnet. Faut-il s'arrêter maintenant à la variété, à l'excellence des travaux employés par le graveur pour exprimer le soyeux de la robe, le velouté du manteau, la finesse de la martre? Faut-il admirer comment la blancheur de la barbe est indiquée par la seule absence des tailles? Ce sont là des qualités si familières à Rembrandt qu'on les remarque à

peine; mais, ce qu'il est impossible de ne pas remarquer, en dehors même du maniement de la pointe, c'est l'accent de ce modelé que Ribera lui-même n'aurait pas poussé plus loin, c'est la fière tournure de ce portrait, qui ne ferait pas plus d'impression s'il était peint et qu'il fût de grandeur naturelle, car on peut en dire ce que de Piles disait en général des portraits de Rembrandt : « Bien loin de craindre la comparaison d'aucun peintre, ils mettent souvent à bas, par leur présence, ceux des plus grands maîtres. »

271. *Vieillard au bonnet fendu.*

(*Vieillard à barbe carrée.*)

Buste d'un vieillard gravé avec beaucoup d'esprit, d'une pointe légère; sa tête, vue de trois quarts et dirigée un peu vers la droite, est coiffée d'un bonnet de fourrure très-élevé, dont le haut est séparé en deux par le milieu. Ce bonnet lui tombe sur l'œil gauche et laisse voir, de l'autre côté, un bout de la calotte et toute l'oreille droite. Il porte une grande barbe touffue. Son corps, vu de face, est couvert d'un manteau ouvert par devant; sa main droite est posée sur une large ceinture qui lui entoure le corps. Il y a au bas du portrait une marge étroite formée par quelques lignes horizontales. Le fond est légèrement ombré sur la droite, à la hauteur de l'épaule. On lit au haut de la gauche : *Rembrandt f.* 1640.

Hauteur, 0,150; largeur, 0,137.

BARTSCH, 265. CLAUSSIN, 262. WILSON, 267.

M. Robert Dumesnil a mentionné dans un de ses catalogues un *premier état* dans lequel la bouche serait mal indiquée et aurait exigé une correction qui constituerait le *second état*. Bien que nous n'ayons pu vérifier ces remarques, nous avons trop de confiance dans le doyen de nos iconographes pour ne pas les accepter telles quelles. Au surplus, les premières épreuves de ce portrait expressif et vivant, quoique légèrement gravé, ont quelques barbes dans les ombres principales, ainsi que dans les lignes horizontales qui forment la marge du bas.

Il en existe une copie en manière noire qui se rencontre assez rarement. Elle figurait dans la vente Verstolk de Soelen.

272. *Vieillard chauve, à couronne de cheveux noirs.*

(*Tête d'homme chauve.*)

Un vieillard vu de profil et dirigé vers la droite de l'estampe. Sa tête est chauve; mais il lui reste par derrière une touffe de cheveux noirs, ses yeux sont un peu baissés. Il est couvert d'une robe fourrée. Le fond, presque blanc vers le bas, est fortement ombré dans la partie supérieure. Au bas de la droite est gravé *Rt* et au-dessous : 1630.

Il y a trois états de ce morceau :

Premier état, extrêmement rare. La planche est plus grande; elle porte 117 millimètres de hauteur sur 85 de large. Le personnage est vêtu d'une robe d'hermine, et il porte au cou la chaîne d'un ordre. Le fond est blanc à l'exception de quelques traits sur la gauche. On lit au bas de l'estampe, dans le milieu de la marge : *Rt* 1630, et un peu de côté *Rt* 163, le dernier chiffre n'étant pas exprimé.

Deuxième état, aussi rare que le précédent. La planche a les mêmes dimensions, mais on n'y voit plus que la tête et le haut de l'épaule ; le corps a été effacé. Le fond est blanc. Vers le milieu du bas on lit : *Rt.* Les bords de la planche sont, comme dans l'état qui précède, sales et raboteux.

Troisième état. Le haut du fond est couvert de tailles. De nouveaux travaux ont été ajoutés à la tête, principalement aux cheveux, à la fourrure et à la robe. La planche est réduite à ses dimensions ordinaires, qui sont :

Hauteur, 0,069; largeur, 0,058.

BARTSCH, 292. CLAUSSIN, 289. WILSON, 294.

Wilson rappelle ici que Daulby a mentionné un quatrième état qui serait moins large de 5 millimètres; mais cette remarque jusqu'à présent n'a pas été confirmée. Il est bon de faire observer aux amateurs que les petites différences dans les dimensions n'ont souvent d'autre cause que le retrait du papier, toujours un petit peu variable.

273. *Le même vieillard chauve, en contre-partie.*

C'est le buste précédent, gravé en sens inverse, tel qu'on le voit dans le troisième état, mais avec cette différence que celui-ci n'a point de barbe. Il est du reste un peu plus grand et gravé à grosses tailles. On n'y trouve ni nom, ni date. Le fond est fortement ombré de hachures croisées et irrégulières : sur la droite, depuis le haut jusqu'à la hauteur du cou, sur la gauche jusqu'au-dessous du menton. Ce morceau est, dans la classe des portraits, un des plus rares.

Le Musée d'Amsterdam en possède deux états, et Claussin les a décrits dans son *Supplément*.

Premier état, extrêmement rare. La planche est plus grande d'environ 33 millimètres, dont moitié en haut, moitié en bas.

Second état. La planche est réduite aux dimensions ci-après :

Hauteur, 0,074 ; largeur, 0,067.

BARTSCH, 263. CLAUSSIN, 290. WILSON, 308.

A en juger par la façon dont il est gravé, ce buste est plutôt de Livens que de Rembrandt. Il est peu probable que Rembrandt ait pris plaisir à se copier lui-même, et d'autre part cette libre gravure, qui est sabrée avec tant d'esprit et si expressive sous ses rudes tailles, n'a pu être exécutée que par un de ses élèves les plus habiles, qui ne saurait être ici ni Ferdinand Bol, qui avait la pointe maigre, ni Van Vliet, qui n'avait guère que le côté grossier de la rudesse, car la rudesse des vrais maîtres cache quelquefois un sentiment très-fin.

274. *Vieillard chauve, à couronne de cheveux gris.*

Ce personnage paraît être le même qui est représenté dans les deux pièces précédentes; mais il est dessiné dans un autre esprit et gravé d'une pointe plus délicate que le nº 272. Il est tourné vers la droite et il est aussi vu de profil, mais un peu plus penché. Le fond est légèrement ombré vers le bas de la droite, et dans le coin de la gauche, au haut de la planche, on lit : *Rt.* 1630.

Wilson distingue deux états : le *premier* avant le monogramme et la date, le *second* avec la date et le monogramme.

Hauteur, 0,056; largeur, 0,042.

BARTSCH, 294. CLAUSSIN, 291. WILSON, 295.

J'ai vu au Musée d'Amsterdam des épreuves qui étaient évidemment toutes premières, avec les bords raboteux et le fond sale, et qui cependant portaient le monogramme et l'année. Cela me ferait douter des états décrits par Wilson, d'autant plus que j'ai vu dans le même Musée de bonnes épreuves où le nom avait disparu. Il est possible que le nom se soit vite effacé et qu'il ait été remordu. Wilson aura vu peut-être une de ces bonnes épreuves, tirées après l'effacement du monogramme et avant la remorsure.

275. *Buste de vieillard chauve, à tête baissée.*

Buste de vieillard à tête chauve, penché en avant et un peu tourné vers la droite, d'où vient la lumière. Sa bouche est très-ouverte et l'on voit ses dents. La partie droite de son corps vu de face est fortement ombrée, ainsi que la tête, où il n'y a de clair que sur le front, sur le nez et sur l'épaule gauche du personnage. Le fond est entièrement blanc. Dans le haut de la gauche, on lit : *Rt.* 1631. Il y a, dans le bas, une marge de 5 millimètres.

On distingue deux états de ce morceau, qui n'est pas commun.

Premier état. Les plis du manteau sur l'épaule qui est dans la lumière, sont ombrés légèrement et d'une seule taille, au-dessus de la marge. Les épreuves de cet état sont très-rares et d'un fort bel effet.

Second état. Les plis du manteau sont ombrés d'une contre-taille. L'ensemble est plus travaillé. L'oreille est plus distincte; les dents sont effacées.

Hauteur, 0,069; largeur, 0,056.

BARTSCH, 298. CLAUSSIN, 294. WILSON, 298.

Dans les estampes de sa jeunesse, Rembrandt a été ordinairement fin et délicat. Cette fois, par exception (l'estampe est de 1631), il a employé des travaux gros et rudes, mais si bien disciplinés, après tout,

qu'ils produisent un effet plein de vigueur, de relief et d'harmonie. On ne peut pas dire, ce nous semble, avec Claussin, que ce portrait soit « médiocrement gravé ».

276. *Buste d'homme chauve à gros nez.*

Ce buste est vu de trois quarts et dirigé vers la droite, d'où vient la lumière. La tête qui est remarquable par la grosseur du nez, est chauve, sauf quelques cheveux courts au-dessus de l'oreille. Le personnage est enveloppé d'un manteau bordé d'un large parement de fourrure. Toute la partie droite du fond est ombrée, ainsi que le bas de la gauche. Au haut de la planche, dans le coin gauche, on lit : *Rt.* 1631. La pièce est assez rare. Il y en a, non pas deux états, mais trois :

Premier état. La planche y est moins travaillée; mais on le distingue surtout à ce que les plis de la chair dans le cou du personnage sont sensibles.

Deuxième état. La planche a été reprise par une main étrangère dans les ombres de la figure, notamment à la hauteur de l'oreille, ainsi que sur le cou, dont la chair a perdu toute sa souplesse. On remarque sur l'épaule une nouvelle taille dure et presque verticale.

Troisième état. Le visage, travaillé à nouveau, présente sur la joue droite une ombre d'un ton uniformément noir, qui va jusqu'à l'oreille.

Hauteur, 0,065; largeur, 0,058.

BARTSCH, 324. CLAUSSIN, 317. WILSON, 322.

Wilson a émis un doute sur cette pièce : *Probably this piece is not the work of Rembrandt*, dit-il; mais l'observation ne paraît juste que pour le second et le troisième état qui portent la trace évidente d'une retouche grossière.

277. *Vieillard à barbe et cheveux frisés.*

Vieillard avec barbe.)

Un buste de vieillard portant barbe, très-bien gravé. La tête est de trois quarts et dirigée vers la gauche. Les cheveux sont frisés et un peu hérissés. Il est couvert d'un manteau qui est éclairé, ainsi que la tête, par la droite de l'estampe. Le fond est clair, à

l'exception de quelques tailles simples sur la gauche. On lit au haut, du même côté : *Rt.* 1631. Extrêmement rare.

Hauteur, 0,056; largeur, 0,047.

BARTSCH, 297. CLAUSSIN, 293. WILSON, 297.

En regardant cette pièce au Musée d'Amsterdam, j'exprimai le doute qu'elle fût de Rembrandt, et mon sentiment fut partagé par les conservateurs du Musée; mais j'ai pensé depuis qu'il devait exister ou avoir existé quelque épreuve à l'eau-forte pure, puisque la planche avait été évidemment retouchée au burin. Or, les amateurs savent jusqu'à quel point une retouche maladroite peut défigurer l'estampe la plus jolie.

Ceci répond à l'observation de M. Vosmaer, qui met au nombre des pièces douteuses, ou à retrancher de l'œuvre, le n° 277.

278. *Vieillard à barbe blanche et bonnet à poil.*

(*Vieillard à grande barbe.*)

C'est un buste de vieillard gravé avec légèreté et délicatesse. La tête, vue presque de face, est couverte d'un bonnet de fourrure à long poil; elle est éclairée par la droite de l'estampe. La barbe est très-large, blanche et longue. Le fond est clair, à l'exception d'une ombre légère, qui est au bas de la gauche, vers l'épaule.

Il y a deux états de ce portrait, dont l'épreuve n'est jamais bien venue.

Premier état, rare. Les bords de la planche sont irréguliers, raboteux et sales. Les tailles dont le buste est couvert n'atteignent pas tout à fait le bord inférieur de la planche. Le ton est argentin.

Second état. Les bords de la planche sont adoucis, et le buste est travaillé jusqu'au bord inférieur de la planche.

Hauteur, 0,060; largeur, 0,054.

BARTSCH, 312. CLAUSSIN, 308. WILSON, 313.

279. *Vieillard à barbe carrée et très-haut front.*

Un autre buste de vieillard, gravé d'un ton fort et à grosses tailles. La tête est vue de trois quarts et coiffée d'un bonnet qui paraît être de grosse étoffe. Le front est très-haut, les yeux sont baissés. Le personnage est couvert d'une robe bordée de fourrure. Il est dirigé vers la droite et éclairé du même côté. Le fond est entièrement blanc. Dans le haut est le monogramme *Rt*.

Il y a deux états de cette estampe qui est de la plus grande rareté :

Premier état, presque *unique*. Ce n'est guère qu'une ébauche à l'eau-forte pure. La planche est plus grande; elle mesure 87 millimètres de haut sur 74 millimètres environ de large.

Second état. Le monogramme est très-peu visible. Le buste est repris au burin et à grosses tailles. La planche est réduite aux dimensions ci-après :

Hauteur, 0,071; largeur, 0,065.

BARTSCH, 314. CLAUSSIN, 310. WILSON, 315.

Rien à dire sur ce buste, sinon qu'il ressemble à Rabelais par l'expression du visage, la hauteur du front et la coiffure. M. Vosmaer le range au nombre des pièces douteuses.

280. *Vieillard à barbe blanche et bonnet à rebord.*

(*Buste de vieillard.*)

Il est placé à la gauche de l'estampe et dirigé vers la droite, d'où vient la lumière. Il porte une barbe blanche et un bonnet à rebord, et il est couvert d'un manteau bordé de fourrure. Le fond est entièrement blanc. Ce portrait est poussé à l'effet. Les épreuves en sont rares.

Il y en a deux états qui n'ont pas encore été décrits :

Premier état. La planche est plus grande; elle porte 58 millimètres de haut sur 49 environ de large. On y voit le nom de Rembrandt.

Second état. La planche est réduite aux dimensions ci-après; en coupant le cuivre, on a enlevé le nom de Rembrandt.

Hauteur, 0,051; largeur, 0,042.

BARTSCH, 337. CLAUSSIN, 328. WILSON, 332.

Ce petit portrait n'est recherché que parce qu'il est rare, car le personnage représenté est fort laid. Peut-être en existe-t-il aussi une eau-forte pure, à en juger par le travail qui a été repris au burin comme dans l'estampe ci-dessus décrite au n° 277.

281. *Vieillard à grande barbe et au front ridé.*

(*Vieillard à grande barbe.*)

Buste d'un vieillard vu presque de face. Il a la tête nue et les cheveux un peu hérissés sur le sommet. Le front est ridé. Il paraît assis et regarder en bas. Son corps, dont le devant n'est presque pas marqué, est légèrement tourné vers la droite d'où vient la lumière. Le fond est ombré sur la gauche jusqu'à la hauteur de l'épaule. Sur la droite, à environ 25 millimètres du bas, on distingue le monogramme *Rt*, gravé très-finement.

Ce morceau est exécuté d'une pointe spirituelle, et il est d'un bel effet. On en connait deux états :

Premier état. La planche est plus large : elle porte 117 millimètres au lieu de 103 Elle est maculée en plusieurs endroits. On y lit la date 1631 à côté du monogramme.

Second état. L'estampe est retravaillée. Les ombres sont plus nourries et font un bel effet. La planche est coupée de manière que la date 1631 a disparu; il ne reste que le monogramme.

Hauteur, 0,110; largeur, 0,103.

BARTSCH, 260. CLAUSSIN, 257. WILSON, 261.

282. *Vieillard à barbe ébouriffée et au front ridé.*

(*Vieillard à barbe carrée fort large.*)

Vieillard en buste, un peu tourné vers la droite. La lumière qui vient de ce côté éclaire son front, qui est très-ridé, et le haut de son épaule gauche. Sa tête, vue presque de face, est penchée en avant; elle est chauve sur le devant, mais couverte au sommet de cheveux frisés. Ses yeux sont baissés, et tout son visage est couvert d'ombres. Il a une barbe ébouriffée, très-large et très-longue. Le fond est blanc, à l'exception d'une petite ombre qui se voit au-dessus de l'épaule droite. On lit au haut de la gauche : *Rt.* 1630.

Cette estampe est gravée avec légèreté. On en reconnaît le *premier état* à l'absence du monogramme et de la date, qui ne sont gravés que dans le *second état*.

Hauteur, 0,090; largeur, 0,076.

BARTSCH, 325. CLAUSSIN, 318. WILSON, 323.

283. *Vieillard à longue barbe blanche et à tête chauve.*

Il est en buste, vu de trois quarts et tourné vers la droite. Sa tête est penchée et chauve sur le devant, avec quelques cheveux au sommet. Son corps est couvert d'une robe à long poil avec un collet. La lumière, qui vient de la droite, éclaire vivement son front, son nez et sa barbe, qui est blanche, large et très-longue. Le fond n'est ombré que légèrement et sur la gauche, au-dessus de l'épaule. Dans le haut de la gauche est gravé : *Rt.* 1630.

Hauteur, 0,096; largeur, 0,081.

BARTSCH, 309. CLAUSSIN, 305. WILSON, 310.

Le modèle qui a posé pour ce portrait, un des plus beaux parmi les anonymes, paraît être le même qui est reproduit dans les deux morceaux précédents. C'est une belle figure de vieux juif comme il s'en voit encore à Amsterdam, où la race d'Israël s'est mieux conservée que partout ailleurs. Mais il est clair que Rembrandt n'a pas voulu précisément faire un portrait : il s'est servi de ce modèle comme d'un motif heureux pour étudier divers effets de lumière sur la figure humaine. Donner tout son relief à une tête chauve que l'âge a sillonnée, rendre la légèreté des rares cheveux qui la couronnent, traduire et varier les tons de la barbe en y mettant assez de travaux pour qu'elle parût épaisse, et assez peu pour qu'elle parût d'un blanc çà et là jauni, faire glisser un rayon du jour sur cette tête penchée en avant, sur les paupières abaissées et sur la saillie des pommettes, c'était là le principal objet de son attention. Aussi la même physionomie lui a-t-elle fourni des portraits différents, suivant qu'il la voyait en pleine lumière ou dans l'ombre, ou dans la pénombre, suivant qu'il l'avait surprise en un moment de sommeil ou en mouvement. La ressemblance individuelle le préoccupait beaucoup moins que l'art de modeler la chair, d'exprimer la vie. Cet art, il le possédait si bien à vingt-quatre ans, lorsqu'il gravait les estampes dont nous parlons, que par la suite il ne s'y est pas

surpassé lui-même. Vieux, il traitera la nature en maître, il en abrégera le modelé, il la verra d'un peu loin et en grand; jeune, il l'imite avec les soins attentifs d'un amoureux; il en détaille la beauté observée de près; il s'intéresse aux moindres plis de la peau, aux accidents les plus fugitifs et aux plus délicates nuances du clair-obscur; mais il sait déjà saisir et faire triompher l'ensemble.

284. *Vieillard à barbe pointue, les cheveux hérissés.*

Le corps est un peu tourné vers la droite, mais la tête, vue de trois quarts, est inclinée vers la gauche, qui est le côté de l'ombre. Elle est chauve par devant, avec des cheveux hérissés sur le sommet. Les yeux sont baissés; la barbe est large et longue, et elle finit en pointe. Le fond est clair, sauf une petite ombre qui est sur la gauche, au-dessus de l'épaule. On lit au haut de la gauche, en caractères déliés : *Rt.* 1631.

Ce morceau est gravé d'une pointe très-fine. Il y en a deux états.

Premier état, très-rare. On n'y voit ni le monogramme ni la date. L'estampe est moins travaillée aux endroits que nous allons indiquer.

Second état. Des travaux ont été ajoutés dans l'ombre de la figure, dans l'ombre du fond, sur l'épaule droite et sur les cheveux qui entourent l'oreille gauche; mais on distingue plus sûrement ce second état à la présence du monogramme et de la date.

Hauteur, 0,067; largeur, 0,065

BARTSCH, 315. CLAUSSIN, 311. WILSON, 316.

On peut considérer ce portrait comme une étude dessinée d'après le même modèle que les précédents, quelle que soit la différence de l'expression. Quand on a vu dans le présent œuvre les trente-trois portraits que Rembrandt a gravés d'après lui-même, sans parler de ceux qu'il a peints, quand on a vu combien de physionomies différentes il a su donner à sa propre physionomie, on conçoit aisément qu'il ait eu le talent de découvrir dans un seul et même vieillard les divers caractères de la vieillesse. La même observation s'applique aux deux estampes qui suivent.

285. *Vieillard à grande barbe et à l'épaule blanche.*

Buste de vieillard à grande barbe blanche, dont la tête est chauve sur le devant, le reste étant garni de cheveux un peu hérissés et frisés; elle est vue de face et baissée. Le visage est couvert d'ombres, sauf un petit clair sur le côté gauche du front et du nez. Le corps est dirigé vers la droite et couvert d'une robe bordée de fourrure. L'épaule droite est toute claire, sans aucune taille.

Hauteur, 0,072; largeur, 0,065.

BARTSCH, 291. CLAUSSIN, 288. WILSON, 293.

286. *Vieillard à grand bonnet, qui dort.*

Autre buste de vieillard à grande barbe, vu presque de face. Sa tête penchée et ses yeux quasi fermés lui donnent l'attitude d'un homme qui s'endort. Il est coiffé d'un grand bonnet de fourrure serré par une écharpe qui pend derrière son dos. Il porte un manteau à collet qui est ouvert par devant, mais attaché sur sa poitrine avec une agrafe. On lit au haut de la gauche : *Rembrandt*, et on remarque au-dessus le commencement d'une *R* tracée à rebours.

Hauteur, 0,112; largeur, 0,101.

BARTSCH, 290. CLAUSSIN, 287. WILSON, 292.

Il existe au Musée d'Amsterdam une épreuve curieuse de ce portrait. On n'y voit d'éclairé que le nez, la joue droite et la partie de la poitrine que ne recouvre pas le manteau; le reste de la planche est teinté au charbon, mais d'un travail léger qui a dû s'effacer très-vite à l'impression, si tant est que ce travail ait été exécuté sur la planche même, ce qui n'est pas facile à décider. Si c'est le cuivre qui a été ainsi légèrement teinté, on conçoit que la teinte ait bientôt disparu sous la main de l'imprimeur, et que de pareilles épreuves soient fort rares et par cela même précieuses; que si le ton n'a été passé que sur l'épreuve, elle est unique et plus précieuse encore, car il est fort probable que cette variante est de la main de Rembrandt.

Quoi qu'il en soit, il faut s'arrêter un instant devant ce portrait qui est vraiment admirable, non-seulement par la vérité surprenante de l'expression, mais encore par le choix des travaux, qui sont très-librement conduits et même assez rudement, mais avec un sentiment exquis de ce qu'il fallait traduire du bout de la pointe, je veux dire le parcheminé de la peau, les crevasses de la chair, le ton de l'écharpe fripée, le plucheux du bonnet dont la fourrure s'est usée sur l'arête des plis, et le chatoiement de l'agrafe, et le blanc du linge qui brille sous le noir velouté du manteau. Ce qui, dans la nature, était sale, fruste et à peine digne d'attention, devient, dans une estampe si habilement sabrée, intéressant, amusant pour l'œil. Ces guenilles semblent riches; ce manteau paraît magnifique; cette agrafe, peut-être misérable, a l'air d'un joyau. Les pauvretés, les friperies d'un vieux Juif sordide et rance, le peintre les convertit en trésors!

287. *Vieillard nu-tête, les deux mains sur un livre.*

Bartsch et Claussin décrivent ainsi cette estampe : « Portrait extrêmement rare, représentant un vieillard à grande barbe, assis devant une table, les deux mains appuyées sur un livre. Il a la tête nue et ses regards sont portés vis-à-vis de lui. Ce morceau est gravé seulement au trait, et si légèrement qu'on a de la peine à le discerner parfaitement. »

Hauteur, 0,135; largeur, 0,108.

BARTSCH, 267. CLAUSSIN, 264. WILSON, 269.

Nous n'avons jamais vu cette pièce : elle manque dans toutes les grandes collections, dans celles d'Amsterdam, de Paris, de Londres. Aucun amateur ne la possède, du moins que nous sachions, et il ne paraît pas que ni Bartsch ni Claussin l'aient jamais eue sous les yeux. J'observe, en effet, que leur description est très-vague : il n'y est pas dit si le vieillard est de face ou de profil, s'il est dirigé vers la droite ou vers la gauche, et c'est là cependant un trait caractéristique et très-

important que les iconographes n'oublient jamais. Wilson ajoute, il est vrai, à la description de Bartsch, que le vieillard a une plume dans la main (*his right hand has a pen in it*); que la pièce est presque unique; qu'elle se trouvait autrefois dans la collection du bourgmestre Six, et enfin, qu'elle fut cédée par Houbraken, avec d'autres raretés, à un amateur anglais; mais il n'est pas sûr que Wilson ait vu l'estampe, bien qu'il lui donne d'autres dimensions que Bartsch, puisqu'il la dit haute de 8 pouces anglais et 7 dixièmes, sur une largeur de 7 pouces et 4 dixièmes (ce qui donne 217 millimètres sur 185). Les renseignements que donne Wilson sont, du reste, extraits du catalogue de Gersaint qui, lui non plus, n'a pas vu la pièce, car il dit : « Je n'ai pu tirer d'autres éclaircissements sur ce morceau, qui pourrait cependant se reconnaître, si on le rencontrait. » Helle et Glomy disent bien ensuite : « Nous avons vu ce portrait dans l'œuvre qui nous a passé par les mains et qui est présentement en Angleterre; il porte 5 pouces de haut sur 4 de large. La description qu'en fait M. Gersaint est exacte. » Mais, en dépit de cette affirmation de Helle et Glomy, et jusqu'à vérification, nous serions tenté de croire que la pièce n'existe point, et qu'il faut la confondre avec le *Vieillard en méditation*, n° 111 du présent Catalogue, dont nous avons donné un admirable *fac-simile* par M. Flameng. Il est à remarquer que, dans les deux estampes, les dimensions (celles que donne Bartsch) sont les mêmes à un ou deux millimètres près; que l'une et l'autre représentent un vieillard à grande barbe, assis à une table, ayant une plume dans une main et les deux mains appuyées sur un livre; que dans l'une et l'autre pièce le vieillard regarde devant lui; que la légèreté du travail est commune aux deux morceaux, et que la seule différence entre les deux descriptions consiste dans le bonnet, qui est du reste indiqué en deux coups de pointe.

288. *Turc au bonnet serré par un turban.*

(Deuxième tête orientale.)

Il est vu de profil et dirigé vers la gauche. Sa tête est couverte d'un bonnet élevé, serré par un riche turban, dont le bout est garni de fourrure ainsi que le parement de la robe. Il a des moustaches hérissées. Le fond sur la droite est ombré de hachures irrégulières presque jusqu'au haut de la planche. Au-dessus de la tête est écrit *Rembrandt*, en caractères bizarres, semblables à ceux de l'estampe que nous avons donnée plus haut comme étant le portrait de Cats. (Le *d* est écrit à rebours). A la suite du nom se trouve tracé, de la même écriture, le mot *fecit*, précédé d'un autre mot qu'on a lu *Venetiis*, mais qu'il faut lire probablement *Rhenetus*, traduction latine de Van Rijn du Rhin

Hauteur, 0,150; largeur, 0,123.

BARTSCH, 287. CLAUSSIN, 284 WILSON, 289.

On sait que dans la *première tête orientale*, nous avons reconnu le portrait du poëte Cats. Quant à la *seconde tête orientale*, lorsqu'on la rapproche de la copie qu'en a gravée Livens en contre-partie (n° 19 de son œuvre), on sent mieux la vigueur et le brillant de l'original. La main, d'ailleurs si habile, du copiste fait reconnaître et apprécier par opposition celle de l'ami qui fut son maître.

289. *Turc au turban et à l'aigrette.*

(Troisième tête orientale.)

Un Oriental à grande barbe, gravé dans le même goût que le précédent. Il est vu de profil et tourné vers la droite. Il porte un bonnet serré par un turban brodé, sur le devant duquel est attachée une plume, et dont les bouts pendent sur son dos et sont frangés. Il a des moustaches sur sa lèvre supérieure, et sa barbe est longue et noire. Le fond est presque entièrement couvert de hachures bizarres, qui tournent et courent en tout sens. On lit au haut de la gauche : *Rembrandt* (le *d* à rebours), en caractères semblables à ceux de l'estampe qui précède, et à la suite un mot que nous croyons aussi être *Rhenetus*, c'est-à-dire du Rhin (Van Rijn). Au-dessous du nom se trouvent la lettre *f* et la date 1635, tracées de la même main. Extrêmement rare.

Hauteur, 0,157; largeur, 0,135.

BARTSCH, 288. CLAUSSIN, 285. WILSON, 290.

Malgré l'énergie et l'éclat de ce morceau, quelques amateurs le regardent comme douteux. Ils ont peine à croire que Rembrandt ait si étrangement changé d'écriture et se soit amusé à ces griffonnis dont le fond est chargé, et qui ne signifient rien, n'expriment rien. Ils ne comprennent pas non plus tant de gribouillages dans les vêtements et le bonnet. La vérité est que l'estampe est mauvaise, lourde et dure. D'un autre côté, il serait difficile d'expliquer que Livens eût pris la peine d'en faire une copie, si l'original n'était pas de Rembrandt. Enfin il est permis de penser que la signature et les griffonnis insignifiants et puérils qui couvrent la planche, sont de la main de quelque jeune élève, peut-être même d'un enfant; cela expliquerait l'extrême rareté de la gravure qui, ainsi gâtée, aurait été mise au rebut après le tirage de trois ou quatre épreuves.

290. *Petit Vieillard chauve, la bouche entr'ouverte.*

Petit buste de vieillard, vu presque de profil et tourné vers la droite, d'où vient la lumière. Il est en partie chauve, et sa tête, pointue par le haut, est garnie par derrière de cheveux hérissés. Sa barbe est longue, et sa bouche entr'ouverte semble exprimer l'attention. Son corps est couvert d'une robe fourrée. Le fond de la planche est entièrement blanc.

Hauteur, 0,036; largeur, 0,027.

BARTSCH, 334. CLAUSSIN, 326. WILSON, 320.

Cette estampe, qui est fort rare, fait partie de la planche portant le nº 366 dans le Catalogue de Bartsch, le nº 356 dans le Catalogue de Claussin, et le nº 308 dans le nôtre. Elle a donc un premier état qui se trouve dans la planche entière; le second état est celui que nous venons de décrire; nous n'en connaissons pas d'autre.

291. *Juif à barbe frisée, la bouche ouverte.*

(*Vieillard à barbe courte.*)

Petit buste de vieillard dont la barbe est courte et frisée. Sa tête est vue de trois quarts et coiffée d'un bonnet à rebord. Sa bouche ouverte lui donne l'expression d'un homme qui crie. Son corps, dirigé vers la gauche, est éclairé par la droite. Ses épaules sont couvertes d'une espèce de manteau ouvragé qui ressemble à une chape. Cette petite estampe est gravée d'une pointe forte et un peu dure; elle n'est pas commune. Nous en avons vu et possédé, non pas trois, mais quatre états.

Premier état, extrêmement rare. La chape n'est pas ombrée dans le bas sur la droite, et l'on remarque sur la poitrine, à gauche, une petite place blanche.

Deuxième état. La chape est ombrée sur la poitrine, mais d'une simple taille.

Troisième état. La chape est ombrée sur la poitrine d'une double taille.

Quatrième état. Les bords de la chape sont ombrés d'une double taille qui y forme un nouveau pli.

Hauteur, 0,040: largeur, 0,033.

BARTSCH, 300. CLAUSSIN, 296. WILSON, 300.

Comme le précédent, ce petit morceau a fait partie de la planche qui est décrite plus bas sous le titre : *Griffonnement à cinq têtes et demi-figure,* et sous le nº 308. C'est donc dans la planche entière que se trouve le tout premier état, qu'il faudrait appeler *avant la planche coupée,* et que nous n'avons pas compté dans les états particuliers de l'estampe.

Mais c'est ici le moment de redresser une étrange erreur commise par Pierre Yver, Bartsch et Claussin, et répétée par Wilson. A la suite du *Vieillard à barbe courte* (que nous appelons ici, pour le mieux désigner, *Juif à barbe frisée, la bouche ouverte*), nos prédécesseurs ont décrit en ces termes une estampe qui est la même avec d'autres dimensions : « Une tête semblable à la précédente, mais plus petite, représentant un vieillard dont la barbe est courte et frisée. Morceau infiniment rare, de onze lignes en carré. »

Or, en examinant cette pièce au Musée d'Amsterdam, qui est le seul endroit où on la trouve, j'ai remarqué qu'elle était tirée sur par-

chemin, et que le parchemin, en se rétrécissant beaucoup plus que le papier ordinaire, avait produit une épreuve en miniature que nos devanciers ont prise pour une autre estampe et qui, sauf les dimensions, est absolument identique à celle du *Juif à barbe frisée, la bouche ouverte*. J'ai donc naturellement supprimé la description de ce second morceau, puisqu'il ne faisait qu'un avec le premier.

292. *Petit Vieillard à nez aquilin et haut bonnet.*

(Buste de vieillard.)

Il est vu de trois quarts et dirigé vers la droite d'où vient le jour. Il porte un bonnet de fourrure très-élevé, dont le rebord est clair et dont la pointe va jusqu'au bout du coin de la droite. Il a le nez long et aquilin. On lui voit deux moustaches à la lèvre supérieure et une troisième au menton. Il est vêtu d'un manteau fourré qui, étant ouvert par le milieu, laisse entrevoir sa chemise et une espèce de ceinture. Le fond est tout à fait clair. Cette petite estampe n'est pas rare : il en existe au Musée d'Amsterdam trois états, qui avaient été décrits dans le *Supplément* de Pierre Yver et dans le catalogue du cabinet Marcus.

Premier état. Il est à l'eau-forte pure. Le bout du bonnet est clair, ainsi que le bout de la fourrure qui est derrière l'oreille. Tout le vêtement a l'aspect d'une fourrure.

Deuxième état. Le clair du bonnet et celui de la fourrure sont éteints par de nouveaux travaux; le vêtement a été recouvert de tailles et de contre-tailles régulières, de sorte que le collet seul paraît en fourrure.

Troisième état. Le collet de fourrure a été entièrement et grossièrement recouvert, à gauche et à droite, de contre-tailles qui donnent à tout le vêtement un aspect uniforme.

Hauteur, 0,136; largeur, 0,027.

BARTSCH, 333. CLAUSSIN, 325. WILSON, 329.

Le *Griffonnement à cinq têtes et demi-figure*, avant d'être divisé en cinq morceaux, contenait aussi ce petit buste, dont le tout premier état se trouve conséquemment dans la planche entière. Il en est de même de la pièce qui suit.

293. *Esclave turc.*

On a donné ce nom à un très-petit buste représentant un homme jeune, qui est vu de profil, placé dans la partie gauche de l'estampe et dirigé vers la droite. Il est éclairé par devant et légèrement gravé. Sa tête est couverte d'un bonnet plus large en haut qu'en bas. Il a des moustaches et il porte une fraise qui est plus longue sur la poitrine que sur les épaules. Le fond est blanc.

Il existe deux états de ce petit morceau, qui est rare.

Premier état, extrêmement rare. Il n'y a d'ombre que sur le haut du manteau, par derrière, et la planche est sale.

Second état. Les ombres du dos descendent jusqu'au bas du buste et couvrent tout le corps. La planche est nettoyée.

Hauteur, 0,038; largeur, 0,022.

BARTSCH, 303. CLAUSSIN, 299. WILSON, 303.

Nous rappellerons ici aux amateurs qu'ils trouveront, dans notre *Œuvre de Rembrandt reproduit par la photographie*, une très-fidèle image du griffonnement rarissime, presque unique, dont l'*Esclave turc* a fait partie, ainsi que les trois pièces précédentes, avant que la planche eût été coupée en cinq.

294. *Profil de vieillard à courte barbe.*

C'est une tête très-légèrement gravée, vue de profil et dirigée vers la droite. Elle est chauve sur le haut, mais avec un toupet de cheveux par derrière. Le personnage a une barbe courte et une fourrure autour du cou. Sa bouche est entr'ouverte. Le corps, à partir du collet de fourrure, n'est qu'ébauché. Le fond est clair; il y a seulement une légère ombre dans le bas de la partie droite de l'estampe.

Du même côté, à la hauteur de la tête, on remarque deux traits horizontaux et un troisième presque vertical, ce qui semble indiquer une muraille.

Les premières épreuves de ce joli croquis se reconnaissent à l'irrégularité des bords de la planche, qui sont très-raboteux, et à une saleté uniforme qui fait paraître le cuivre

teinté. En régularisant les bords de la planche on en a légèrement réduit les dimensions, et cela peut constituer un *second état*.

Hauteur, 0,067; largeur, 0,056.
BARTSCH, 306. CLAUSSIN, 302. WILSON, 306.

Les amateurs trouveront ici avec plaisir la reproduction parfaitement fidèle du *Profil de vieillard à courte barbe*. C'est une gravure



en bois, mais qui a été exécutée sur un dessin photographique, c'est-à-dire au moyen d'un négatif que le photographe avait obtenu directement sur la planche de buis. Un de nos plus habiles graveurs, M. Piaud, s'est chargé de mettre l'outil dans ce dessin dont les traits n'avaient pas toute la netteté désirable; mais, avec une rare intelligence et en consultant sans cesse l'estampe originale qu'il avait sous les yeux, il est parvenu à la traduire avec la plus délicate précision.

295. *Homme avec bandelette au bonnet.*

Buste d'homme vu de profil, tourné vers la gauche et éclairé par la droite. Il est coiffé d'un bonnet à oreilles pendantes, qui est attaché à une bandelette faisant mentonnière. Il a une petite fraise au cou, et il porte une barbe courte et hérissée. Le fond n'est ombré que d'une seule taille, et il ne l'est que dans le bas de la gauche.

Hauteur, 0,054; largeur, 0,038.

BARTSCH, 323. CLAUSSIN, 316. WILSON, 321.

Il est à croire qu'il existe ou qu'il a existé une eau-forte pure de cette estampe, car elle est reprise au burin et rudement retouchée. Il est même probable que la retouche n'a eu d'autre objet que de réparer les défauts de la morsure. Quoi qu'il en soit, la gravure est restée spirituelle, et elle est ainsi doublement précieuse, car elle est au nombre des plus rares.

296. *Esclave à haut bonnet.*

C'est ainsi qu'on nomme, je ne sais pourquoi, un petit buste « dont le caractère, dit Bartsch, approche beaucoup de celui d'un esclave turc ». La tête, vue de trois quarts, est tournée vers la droite; elle est couverte d'un grand bonnet très-élevé et ondoyant, à bord retroussé, et dont le haut touche presque le bord de la planche. Le corps est dirigé vers la gauche, par où il est éclairé. Les épaules et la poitrine ne sont indiquées que par un simple trait.

On connaît deux états de cette estampe, qui est rare.

Premier état. L'ombre du bonnet sur la droite ne monte pas jusqu'au haut; elle est interrompue par deux places blanches.

Second état. L'ombre est reprise et atteint presque le contour du bonnet; elle présente une contre-taille diagonale. Sur la partie du bonnet qui couvre le front, il y a une seconde taille verticale et serrée.

Hauteur, 0,038; largeur, 0,015.

BARTSCH, 302. CLAUSSIN, 298. WILSON, 302.

297. *Tête à bonnet.*

Un petit buste d'homme, gravé d'une pointe dure et lourde. Il est vu de face et coiffé d'un bonnet contourné par le haut et sur les côtés. Ses cheveux sont courts et très-frisés. Il est couvert d'un manteau qui est retroussé sur le devant et dont les bords sont déchiquetés. Le côté droit du buste est clair; mais le bonnet, le visage et le manteau sont très-fortement ombrés sur la gauche. Le fond n'est travaillé que dans le bas de la gauche. La pièce est très-rare. Il y en a trois états que Wilson a décrits et que nous avons vérifiés à Amsterdam.

Premier état, presque unique. Les ombres ne sont pas aussi épaisses et le tout est moins travaillé. Sur la gauche, de l'autre côté de la tête, on lit : *Rt.* 1631. La planche est plus grande, elle mesure 64 millimètres sur 57.

Deuxième état, extrêmement rare; plus travaillé dans les ombres de la figure qui sont noires, et dans celles du fond.

Troisième état, très-rare encore. Le monogramme est effacé et la planche réduite aux dimensions ci-après :

Hauteur, [illegible] largeur, 0,056.

BARTSCH, 32[illegible]. CLAUSSIN, 315. WILSON, 320.

298. *Profil à barbe droite et bonnet.*

(*Vieillard à barbe droite.*)

Autre petit buste de vieillard tourné vers la droite d'où vient la lumière. Sa tête touche presque au bord de la planche de ce côté. Il porte un petit bonnet qui finit en pointe. Il a des cheveux courts, une barbe épaisse, roide et pointue. Son habit est retourné, et forme une sorte de collet sur les épaules. Le fond n'est ombré que derrière le dos et légèrement. Vers le haut de la gauche, on lit : *Rt.* 1631.

Hauteur, 0,047 ; largeur, 0,038

BARTSCH, 317. CLAUSSIN, 312. WILSON, 317.

L'extrême rareté de cette petite estampe n'y ajoute pas pour nous un grand prix, parce que le travail en est grossier et le ton dur. Au premier abord on la croirait plutôt de Van Vliet que de Rembrandt.

Mais, comme nous l'avons déjà fait observer pour quelques autres pièces qui précisément portent le monogramme *Rt* et en général la date de 1631, il est plus que probable qu'il existe ou qu'il a existé des épreuves à l'eau-forte pure, qui, si on venait à les découvrir, dissiperaient nos doutes et nous feraient voir une ébauche libre et bien sentie là où nous ne voyons que des tailles pesamment rentrées et de nature à étouffer toute finesse. C'est justement ce qui nous est arrivé au sujet du *Mendiant assis et son chien* (n° 139 de notre Catalogue), que nous allions retrancher de l'œuvre, lorsque nous avons rencontré au Cabinet des estampes, à Paris, derrière une maculature du *Gueux à gros ventre, dans son manteau*, une épreuve d'eau-forte qui nous a révélé tout de suite la main du maître, devenue plus tard méconnaissable sous les retouches de l'élève.

299. *Petite tête d'un homme qui crie.*

C'est la tête d'un gueux vu de trois quarts, et coiffé d'un petit bonnet finissant en pointe. Ses yeux sont fermés; sa bouche est ouverte comme celle d'un homme qui crie avec force. Le corps est dirigé vers la droite, d'où vient la lumière, il est couvert d'un habit fermé sur le devant avec un bouton. La partie gauche est fortement ombrée; le fond est clair.

Pièce rare, dont on connaît deux états : le *premier* avant la taille croisée au bas de l'épaule et avec les bords raboteux de la planche; le *second* après l'addition de cette taille et le nettoiement des bords.

Hauteur, 0,033; largeur, 0,045.

BARTSCH, 327. CLAUSSIN, 329. WILSON, 325

300. *Tête à demi chauve, fort baissée.*

(*Vieillard à tête chauve.*)

Un très-petit buste de vieillard dont la tête est presque chauve et fort baissée. Il est vu de trois quarts et dirigé vers la gauche; sa barbe est grisonnante. Le jour vient de la droite et le fond est clair, sauf une légère ombre au bas de la gauche. On peut mettre

cette estampe au nombre des rares. Elle est très-bien gravée, d'une pointe légère et intelligente. Les épreuves en sont ordinairement faibles; elle est de forme carrée.

Hauteur, 0,015; largeur, 0,015.

BARTSCH, 296. CLAUSSIN, 292. WILSON, 296.

301. *Profil de vieillard grotesque.*

Petite tête gravée avec esprit. Elle est vue de profil, tournée vers la droite et couverte d'un bonnet de fourrure élevé qu'entoure une bande d'étoffe. Le nez est plat et écrasé. Le fond est tout blanc, et la planche est cintrée par le haut. On en compte trois états.

Premier état. Il est à l'eau-forte pure. Très-rare.

Deuxième état. La planche est travaillée au burin, principalement sur l'épaule du vieillard. Le bandeau du bonnet présente un clair sur le devant. Il y a des contre-tailles derrière l'oreille.

Troisième état. L'estampe est entièrement retouchée par une main lourde et grossière. Le bandeau du bonnet est tout ombré.

Hauteur, 0,038; largeur, 0,024.

BARTSCH, 326. CLAUSSIN, 319. WILSON, 324.

302. *Petit buste à très-haut bonnet.*

Un petit buste de vieillard sans barbe, vu de face. Il est éclairé par la droite de l'estampe et tourné vers le même côté. Sa tête, un peu baissée, est couverte d'un très-haut bonnet fourré, carré par le haut et enfoncé sur les yeux. Son habit est croisé par devant et paraît attaché sur l'épaule droite avec un gros bouton. Le fond est blanc. La figure est claire du côté droit de l'estampe et légèrement ombrée à la gauche.

Hauteur, 0,045; largeur, 0,031.

BARTSCH, 299. CLAUSSIN, 295. WILSON, 299.

Par la variété des aspects que présente son génie, Rembrandt est un véritable phénomène dans l'histoire de l'art. En général, les artistes que possède le démon de la poésie sont dépourvus d'esprit; on les voit même apporter dans les petites choses une certaine gaucherie qui est

la contre-épreuve de leur force. Rembrandt fait exception à cette règle; il est tantôt rêveur, mystérieux, sombre, et il s'élève alors dans les régions les plus hautes du fantastique et même du lyrisme, tantôt il est spirituel, souriant et amusé du spectacle de la nature extérieure. Alors sa pointe exprime des ironies charmantes, et, sans tomber jamais



dans la caricature, il accuse des déviations d'un comique irrésistible, il observe les plus grotesques accoutrements; il se plaît à indiquer avec malice la figure pochée de ce petit vieillard qui semble coiffé d'un bonnet impossible, et qui est pourtant d'une vérité si étonnante.

303. *Trois profils de vieillards.*

Une feuille d'études contenant trois têtes de vieillards, vues de profil et dirigées vers la droite de l'estampe. Ces trois têtes paraissent dessinées d'après le même modèle, ou du moins il semble que Rembrandt ait voulu y exprimer le même caractère. La plus finie est dans le haut de la planche, à gauche; au-dessous, est une autre tête légèrement esquissée et ensuite effacée d'un trait en zigzag. A côté de celle-ci, sur la droite, on voit une tête semblable, recouverte d'une calotte. On remarque, dans le bas, de gros traits qui n'ont pas été entièrement ébarbés. Ce morceau est fort rare. Les bords de la planche sont raboteux, et le fond est un peu sale.

Hauteur, 0,097; largeur, 0,080.

BARTSCH, 374. CLAUSSIN, 364. WILSON, 368.

Claussin a fait une copie des *Trois profils de vieillards*, et, comme il le dit lui-même, cette copie est plus soignée que l'original; mais elle manque de la vivacité, de la chaleur que Rembrandt mettait dans ses moindres croquis, elle est faite avec une propreté qui refroidit le caractère des têtes et affaiblit cet accent de la vie que le maître fait si bien sentir jusque dans les négligences de sa pointe rapide et nerveuse. Claussin a reproduit fidèlement tous les traits de l'original : il n'en a point rendu l'esprit.

L'œuvre du Musée d'Amsterdam, qui est le plus riche et le plus complet de tous les œuvres de Rembrandt, contient cinq ou six estampes qui sont attribuées à ce maître et qui n'ont pas encore été mentionnées dans les Catalogues de Bartsch et de Claussin. L'habile conservateur du Musée, M. Klinkhamer, a donné une très-sommaire description de ces quelques pièces dans la *Revue universelle des Arts*. De ce nombre est le petit buste que nous avons cru reconnaître pour un second portrait du bourgmestre Six et que nous avons décrit dans le présent ouvrage sous le nº 185.

Vient ensuite la petite *Tête d'un enfant endormi sur un coussin :* elle est vue de face, vivement éclairée, et sans signature. Elle mesure 38 millimètres de haut sur 40 de large. C'est un fort joli morceau, et très-rare, qui faisait partie de la collection Denon; mais, bien qu'il ne soit pas indigne de Rembrandt, nous n'y retrouvons pas l'accent de sa pointe, et nous le croyons gravé par l'auteur de l'*Amour couché,* qui est une estampe que nous avons supprimée. Des quatre autres pièces qui ont été admises dans l'œuvre, deux seulement nous ont paru authentiques. En voici la description par M. Klinkhamer :

304. *Profil de vieillard*, non décrit.

Tête d'homme, vue de profil et tournée vers la droite; il est coiffé d'un turban et porte une longue barbe. Sans signature.

Hauteur, 0,049; largeur, 0,031.

305. *Autre profil de vieillard*, non décrit.

Tête d'homme tournée vers la droite, avec un bonnet de fourrure. Sans signature.

Hauteur, 0,047; largeur, 0,031.

Reste deux petites planches : l'une, mesurant 49 millimètres sur 31, représente un Juif à mi-corps, dirigé vers la droite et coiffé d'un chapeau à larges bords. Au-dessus de la tête est écrit en caractères à rebours : *Rembrant,* sans *d;* celle-là nous a paru être de Renesse, un des élèves de Rembrandt. — L'autre est une tête d'homme, couverte d'un bonnet de fourrure, avec l'indication d'un bout de manteau doublé aussi de fourrure, sans nom ni monogramme. Celle-ci, qui a 54 millimètres de haut sur 49 de large, nous a semblé douteuse.

306. *Petit Vieillard à barbe pointue.*

Il est vu presque de face, de manière qu'on lui voit les deux oreilles, et il regarde un peu vers la gauche. Il porte une barbe pointue et il est vêtu d'une robe dont on voit un peu le revers, qui est blanc. Le fond est ombré de hachures en sens divers, qui vont en se serrant de plus en plus depuis le bas jusqu'en haut. Très-rare.

Hauteur, 0,062; largeur, 0,052.

WILSON, 334.

Wilson est le premier qui ait décrit cette estampe en l'attribuant à Rembrandt, et l'opinion d'un amateur aussi compétent a pour nous tant de poids que nous n'hésitons pas à l'adopter, même sans contrôle, car nous n'avons jamais vu la gravure en question. Nous devons ajouter ici que Wilson, dans la rédaction de son Catalogue, a eu pour collaborateur M. Tiffin, marchand d'estampes à Londres, dans le Strand, et un des plus célèbres connaisseurs de l'Angleterre.

307. *Tête d'homme à cheveux bouclés et claire moustache.*

Il est vu presque de face, un peu tourné vers la gauche, et il porte des moustaches rares et de longs cheveux bouclés qui tombent négligemment sur l'épaule droite. La joue et l'épaule gauches, et le fond, sur la gauche, à la hauteur des yeux, sont éclairés partiellement; mais tout le reste est dans une ombre épaisse.

Hauteur, 0,062; largeur, 0,060.

WILSON, 336.

Lorsque Wilson décrivit cette pièce unique, en 1836, elle appartenait à lord Aylesford; depuis, elle a passé dans l'œuvre du British Museum où je l'ai vue. Elle est gravée d'une pointe libre, vraie et sûre, et tout à fait dans le goût de Rembrandt. Pour mon compte je ne fais pas de doute qu'elle ne soit de sa main.

308. *Griffonnement à cinq têtes et demi-figure.*

Une feuille de griffonnements, qui, lorsqu'elle est entière, est presque unique. Elle représente cinq têtes d'homme et le buste d'un vieillard, vu presque de dos, mais la tête de profil, tournée vers la droite. Il est coiffé d'un grand bonnet fourré, serré sur le front par une bandelette. Il est couvert d'un habit rapiécé et déguenillé, et ceint par le milieu du corps d'une corde qui pend. Ses mains jointes sont élevées à la hauteur de sa poitrine et appuyées sur un bâton. A droite de ce buste sont deux têtes l'une sur l'autre :

celle d'en haut est de profil, tournée vers la droite et coiffée d'un bonnet carré; celle d'en bas est dirigée vers la gauche, vue de trois quarts, et couverte d'un bonnet irrégulier. C'est la tête d'un vieillard à barbe courte qui a la bouche ouverte comme un homme qui crie. Il porte sur ses épaules une étoffe rayée. A la gauche du buste se voient deux autres têtes, également l'une sur l'autre : celle d'en bas est coiffée d'un haut bonnet fourré; elle est vue de trois quarts et dirigée vers la droite. On remarque au-dessous une tête de chat furieux très-spirituellement indiquée. La tête d'en haut est celle d'un vieillard chauve, à longue barbe, vu de profil. A côté de cette tête il y en avait une autre, vue de face, qui a été biffée avec le brunissoir, dont on voit les marques. Au haut de la planche, vers la droite, est écrit à rebours le monogramme *Rt.*

Bartsch distingue deux épreuves différentes de ce morceau : la première avant l'effacement de la sixième tête, la seconde après. Mais il nous est permis de croire que l'existence du premier de ces deux états est une pure supposition; ce qui est certain, c'est que l'épreuve de l'œuvre de Béringhen, qui est aujourd'hui au Cabinet des estampes, et qui est regardée comme presque unique, porte les traces du brunissoir.

Hauteur, 0,099; largeur, 0,119.

BARTSCH, 366. CLAUSSIN, 356. WILSON, 360.

Nous disons que cette pièce est presque unique, mais seulement lorsqu'elle est entière, car la planche a été coupée en cinq morceaux, de sorte que l'on trouve ces petites têtes et le buste de vieillard séparés et disséminés dans l'œuvre de Rembrandt; ils sont décrits sous les numéros 108, 290, 291, 292 et 293 du présent Catalogue. Il est probable, comme le dit Wilson, que presque toutes les épreuves qui avaient été tirées de la planche entière ont été coupées, soit par l'artiste lui-même, soit par les amateurs, et que c'est particulièrement le cas de celles qui sont le moins finies; car ces dernières têtes ont été retravaillées après la division de la planche en cinq morceaux.



SIXIÈME CLASSE

PAYSAGES ET ANIMAUX

309. *Les Ruines au bord de la mer.*

(*Le Paysage à la vache.*)

A la gauche, sur une éminence, on voit une vache, un homme qui porte une hotte sur le dos, et un autre dont on ne découvre que le haut du corps. Au pied de la hauteur est une troisième figure qui marche, et qui est couverte d'une longue robe. Ce paysage se termine au loin par la mer et par quelques ruines qu'on aperçoit sur le rivage. Vers le milieu de l'estampe s'élèvent trois petites tours placées à égale distance, et dont l'une, celle du centre, est un peu plus haute que les autres.

Ce morceau est extrêmement rare; il manque dans l'œuvre de Paris. Il en existe deux états.

Premier état. La partie gauche de l'estampe n'est que très-légèrement gravée; la vache n'y est qu'au trait, ainsi que la figure qui est la plus proche et qui n'est ombrée que par la salissure provenant des barbes restées sur la hotte. Il y a très-peu de travail dans le coin du bas de la droite. (Musée d'Amsterdam.)

Second état. Le terrain du coin de la gauche, qui était clair dans le premier état, est ici couvert de deux tailles qui se croisent. La vache et la figure qui est auprès sont

plus travaillées. Le coin de la droite a reçu quelques travaux additionnels. (Musée d'Amsterdam et British Museum.)

Hauteur, 0,060; largeur, 0,117.

BARTSCH, 206. CLAUSSIN, 203. WILSON, 203.

Ce n'est pas sans quelque surprise, au premier abord, que nous avons lu dans le Catalogue du British Museum ces mots écrits au crayon par le conservateur du Cabinet des estampes : *Il est douteux que cette pièce soit de Rembrandt.* Mais en y regardant de plus près, nous avons été gagné à notre tour par le sentiment du doute. En effet, certains travaux, et particulièrement ceux du second état, sont maigres et manquent d'esprit. La vache n'est pas non plus bien dessinée; cependant, la succession des plans est si bien indiquée dans ce petit paysage, la distance y est creusée avec tant d'art que je n'oserais attribuer l'estampe à un autre que Rembrandt. Lorsque j'en rapportai le calque fait par moi en Hollande, M. Flameng, l'intelligent graveur qui a enrichi mon livre de copies si merveilleuses, M. Flameng trouva charmant ce petit morceau, même dans mon calque, et il prit plaisir à l'emporter chez lui pour le graver. Cela me fit penser qu'il ne fallait pas se laisser aller au doute exprimé par M. Carpenter, quelle que fût ma déférence pour cet habile connaisseur. J'ai donc maintenu dans l'œuvre les *Ruines au bord de la mer,* laissant aux amateurs le soin de se prononcer sur l'authenticité de l'original d'après la copie de M. Flameng, qui est ici placée en tête de la page précédente, et qui est d'ailleurs fort bien mordue et très-fidèle.

Que si j'ai changé la dénomination de Bartsch, comme Wilson lui-même l'a changée, c'est pour distinguer ce morceau d'un autre Paysage à la vache, celui qui porte dans le présent Catalogue le n° 337.



16

310. *Le grand arbre à côté de la maison.*

C'est un petit paysage gravé légèrement, mais d'un travail serré, qui, ayant été mordu également partout, ne produit pas d'effet. On y voit sur la gauche une maison dont la croisée est ouverte. A travers cette croisée on aperçoit le haut d'une figure. Un grand arbre s'élève à côté de la maison. Vers le milieu de l'estampe s'étend un bouquet d'arbres au pied duquel coule une rivière, et sur la droite se dessinent quelques montagnes.

Cette pièce est rare; elle se trouve toutefois dans les grandes collections.

Hauteur, 0,038; largeur, 0,085.

BARTSCH, 207. CLAUSSIN, 204. WILSON, 204.

Ce n'est pas certainement par un effet fortuit de la morsure que ce paysage est ainsi uniforme, sourd, d'une pâleur égale et sombre. Je suis persuadé que Rembrandt a voulu rendre ici une impression particulière, celle qu'on éprouve quelquefois lorsqu'on se promène dans les champs, et que tout à coup la nature s'enveloppe d'un voile à travers lequel tous les objets paraissent de la même valeur et toutes les couleurs sont ramenées à l'unisson. Le temps venant à se couvrir, les clairs s'éteignent, les ombres deviennent grises, les arbres se confondent avec les terrains éloignés, les montagnes ne tranchent plus avec le ciel, l'eau devient terne, et il court sur toute la campagne comme un léger frisson. C'est un effet doux, tranquille, dont le mystère invite à la rêverie et aux voyages. Il y a plaisir alors, en attendant la pluie qui est encore loin, à s'enfoncer dans le paysage, à pénétrer au hasard dans les fondrières et les bois, à entendre sous ses pas le bruit des feuilles tombées. Les poëtes ont senti le charme inexprimable de ces moments voilés. Oberman a parlé avec délices des promenades que l'on fait par un temps couvert, sans aucun but, lorsque l'on va uniquement pour aller et que l'on cherche sans vouloir aucune chose... Ces bois uniformes, cette petite rivière, ces fonds d'un gris fin et perdu et

la fenêtre de cette maison d'où Rose va peut-être sortir, me rappellent la journée si bien peinte par le poëte des *Contemplations :*

Une eau courait fraîche et creuse
Sur les mousses de velours,
Et la nature amoureuse
Dormait dans les grands bois sourds.
. . . .

311. *Le Pont de Six.*

Ce paysage est ainsi nommé parce qu'il fut fait d'après nature à la campagne du bourgmestre Six. Il est gravé très-légèrement et d'une pointe rapide. On voit dans le milieu un petit pont de bois, de la forme de ceux que l'on trouve ordinairement en Hollande sur les canaux des prairies et sur les chemins. A droite de ce pont l'on voit deux hommes appuyés sur le garde-fou qui paraissent causer ensemble. Au-dessous coule un canal sur lequel est une barque qui est vue presque en entier, et qui s'étend jusqu'au bord de la droite de l'estampe. Du même côté, on aperçoit au loin une autre barque et quelques chaumières. Sur le devant, à gauche, sont griffonnés deux arbres au travers desquels on distingue au loin un village garni d'arbres et la flèche d'un clocher. L'horizon est peu élevé. Au bas de la droite on lit : *Rembrandt f.* 1645. Très-rare.

Bartsch et Claussin n'ont décrit qu'un seul état de cette estampe, et Wilson n'en a connu que deux. Il en existe pourtant trois.

Premier état. Les chapeaux des deux figures appuyées sur le garde-fou du pont ne sont pas ombrés. Il se trouvait une épreuve de cet état rarissime dans la vente de sir Thomas Baring, à Londres. Cette épreuve a passé par les collections Révil, Sheepshanks, Smith (de Desle street), Verstolk de Soelen ; et c'est à la vente de ce célèbre amateur qu'elle a été achetée pour le British Museum, au prix de 199 florins.

Deuxième état, non décrit. Un des deux chapeaux est ombré ; l'autre est encore clair. Il existe une épreuve de cet état intermédiaire dans l'œuvre du British Museum ; elle provient aussi de la vente Verstolk, où elle a été vendue 70 florins.

Troisième état. Les chapeaux des deux figures sont ombrés à la pointe sèche et plus élevés.

Claussin a fait une copie assez trompeuse de ce paysage, qui, du reste, a été copié en Angleterre une autre fois, et qui peut être facilement imité, pour peu que le graveur sache mettre une certaine franchise dans le maniement de la pointe.

Hauteur, 0,130; largeur, 0,225.

BARTSCH, 208. CLAUSSIN, 205. WILSON, 205.

On s'explique très-bien pourquoi ce morceau est si rapidement

gravé ou plutôt griffonné, quand on en connaît l'histoire. Voici comment la raconte Gersaint : « Rembrandt, qui était fort lié avec le bourgmestre Six, allait souvent à la campagne de ce magistrat. Un jour qu'il y était avec lui, un valet vint les avertir que le dîner était prêt. Au moment de se mettre à table, ils s'aperçurent qu'on n'avait point servi la moutarde. Le bourgmestre ordonna au valet d'en aller chercher promptement dans le village. Rembrandt, qui connaissait la lenteur ordinaire à ce valet, et qui avait le caractère vif, paria avec son ami Six que lui Rembrandt graverait une planche avant que le valet ne fût revenu. La gageure fut acceptée, et Rembrandt, qui avait toujours avec lui des planches toutes préparées, c'est-à-dire couvertes du vernis nécessaire, en prit une aussitôt, et y dessina le paysage qui se voyait du dedans de la salle à manger où ils étaient. La planche fut achevée en effet avant l'arrivée de la moutarde, et Rembrandt gagna son pari. »

Les circonstances singulières qui ont donné lieu à la gravure du *Pont de Six* ont rendu ce paysage célèbre parmi les amateurs, et lui ont prêté beaucoup plus d'intérêt qu'il n'en aurait eu par lui-même. Il est certain qu'une telle estampe, si on n'en connaissait ni l'auteur ni l'origine, serait demeurée inaperçue et enfouie dans le portefeuille des marchands; mais les grands hommes ont le privilége de nous intéresser à tout ce qui émane d'eux, aux badinages de leur esprit, à leurs jeux, à leurs caprices.

312. *Vue d'Omval, près d'Amsterdam.*

Morceau toujours faible d'épreuve, l'eau-forte ayant trop peu mordu. On y voit, sur la gauche, plusieurs arbres, dans l'enfoncement desquels on aperçoit indistinctement une jeune fille assise et un jeune homme qui lui met une couronne de fleurs sur la tête. Au devant, vers le milieu, s'élève un grand tronc d'arbre, peu chargé de branches et de feuilles et presque mort. Plus loin, vers la droite, est un paysan, vu par le dos, qui n'est gravé qu'au trait. Il est coiffé d'un chapeau à bords plats; son bras gauche est pendant.

Il est sur le bord d'une rivière, sur laquelle il regarde passer un petit bateau couvert, plein de monde. Sur l'autre bord de la rivière se dessine la rue d'Omval, qui est un village voisin d'Amsterdam. Devant ce village, on voit plusieurs bateaux amarrés, et, sur la droite, deux moulins. On lit au bas de la droite : *Rembrandt f.* 1645. Le *d* du nom de Rembrandt a été omis. Cette pièce est rare.

Bien qu'il n'y ait de cette planche qu'un seul état, on en distingue les premières épreuves à ce que le nom de Rembrandt y est à peine visible, étant encore couvert du noir des barbes. Dans ces épreuves, le fond de la planche ainsi que les bords sont toujours sales.

Il serait possible qu'il y eût un premier état avant l'effacement de certaines branches du grand tronc d'arbre dépouillé.

Hauteur, 0,225 ; largeur, 0,185.

BARTSCH, 209. CLAUSSIN, 206. WILSON, 206.

J'ai vu au British Museum une épreuve singulière de cette planche. A la place des deux figures qui sont à gauche, celles de la jeune fille et du jeune homme qui lui met une couronne sur la tête, il y a une petite gravure coloriée représentant un enfant qui fait des bulles de savon, entre un vase de fleurs et un autre vase d'où s'échappe de la fumée. Au-dessus est écrit le mot *Leven* (la vie) et le chiffre 2. A droite, au-dessus des deux moulins, se dessine en sens diagonal une carte qui est le huit de trèfle, et sur cette carte paraît jetée une image coloriée, semblable à la première et aussi grossièrement faite, qui représente une porteuse d'eau. Au-dessus de cette figure est écrit *Boerinne* (paysanne), et, tout auprès, le chiffre 5. J'avais d'abord cru n'avoir sous les yeux qu'une épreuve défigurée par un barbare; mais, en y regardant de plus près, je me suis aperçu que la planche avait été grattée, et que sur le cuivre même de Rembrandt, une main étrangère avait gravé ces trois images dont deux sont en couleur. C'est la seule fois que j'ai vu une épreuve de la planche ainsi outragée. Quel est le malheureux qui, possédant une planche de Rembrandt, a pu permettre ou se permettre un pareil acte de vandalisme ?

C'est, du reste, grand dommage que l'eau-forte ait si faiblement mordu ce morceau, car il eût été plein de charme. Les arbres, les plantes, les fleurs rustiques du premier plan, gravés avec tant de soin,

d'une pointe si souple et si complaisante; le vieux tronc noueux dont la taille du graveur a pour ainsi dire brodé l'écorce, et près duquel sont assis les deux amants dans une ombre mystérieuse, eût fait un repoussoir plus franc qui aurait rejeté sur un plan plus éloigné le village d'Omval, qu'on aperçoit de l'autre côté de la rivière, et les jolies chaloupes qui attendent sur le rivage le retour des promeneurs. Omval est en effet, pendant l'été, un but de promenade pour les marchands d'Amsterdam. Volontiers ces braves gens vont y passer le dimanche en famille, sur des bateaux couverts qui, avec moins d'élégance et plus de bonhomie, rappellent assez les gondoles de Venise.

313. *Vue d'Amsterdam.*

Ce joli paysage représente la ville d'Amsterdam vue dans le lointain. Le devant est un marais; plus loin la rivière l'Amstel, traverse la plaine; au delà paraît la ville, prise d'un côté où elle présente un grand nombre d'églises et de moulins à vent. On distingue particulièrement au milieu de l'estampe un grand bâtiment à double toit, placé entre un moulin à vent qui est à la droite et une tour qui est à la gauche. De ce même côté sont les vaisseaux.

Hauteur, 0,112; largeur, 0,150.

BARTSCH, 210. CLAUSSIN, 207. WILSON, 207.

Wilson dit que la *Vue d'Amsterdam* est rare, et cependant c'est parmi les paysages de Rembrandt un des plus faciles à trouver. Les Hollandais le recherchent parce qu'il a pour eux le double mérite d'être gravé d'un très-bon goût et de représenter une vue *ancienne* d'Amsterdam. Cet intérêt archéologique a fait entrer l'estampe dans les cabinets de certains amateurs qui collectionnent spécialement les gravures topographiques. Il existe au surplus des copies assez trompeuses de la *Vue d'Amsterdam.*

314. *Le Chasseur.*

On appelle ainsi ce paysage parce qu'on y voit sur le devant, au milieu de l'estampe, un chasseur qui se dirige vers le spectateur, tenant deux chiens de chasse en laisse et portant sur l'épaule un long bâton. Tout à fait à la droite de l'estampe s'élève un grand arbre peu garni de feuilles, sur lequel viennent se poser deux oiseaux. A gauche, sur une éminence, on aperçoit deux petites figures dont l'une est assise, l'autre debout. Au coin de ce même côté sont deux canards qui nagent dans une mare. Le fond représente des montagnes peu élevées, au bas desquelles est un village que domine l'aiguille d'un clocher. Sur le versant de ces montagnes, à gauche, on remarque quelques fabriques importantes et deux tours.

Ce paysage est rare. On en connaît deux états.

Premier état, très-rare. On voit à gauche, sur la hauteur, au delà de deux petites figures, une maison et un grenier à foin. Les premières épreuves sont chargées de manière noire; mais, les barbes ayant fort peu résisté à l'impression, on trouve des épreuves de ce premier état qui déjà sont arides et d'un aspect peu agréable.

Second état. La maison et le grenier à foin sont effacés.

Hauteur, 0,125; largeur, 0,159

BARTSCH, 211. CLAUSSIN, 208. WILSON, 208.

Les paysages de Rembrandt représentent tous des vues de son pays, c'est-à-dire d'un pays plat dont le terrain n'est accidenté que par des terres ou par de petites dunes comme celles que l'on voit aux environs de Harlem, et qui protégent le continent contre la mer. Ici, par exception, ce sont des montagnes d'un grand style, de belles lignes bien mouvementées, de belles fabriques. On dirait que le peintre a jeté les yeux un instant sur l'œuvre du Titien qu'il possédait, ou peut-être sur quelqu'une des estampes que Baudet venait de graver d'après Nicolas Poussin. On ne voit pas, en effet, dans quelle partie de la Hollande Rembrandt aurait pu dessiner d'après nature des montagnes d'un aussi grand caractère.



315. *Le Paysage aux trois arbres.*

On appelle ainsi ce paysage parce qu'on y voit sur la droite, placés à distance égale sur une élévation, trois grands arbres au travers desquels se dessinent, dans le lointain, un chariot rempli de monde et quelques maisons. Sur le devant, vers la gauche, s'étend une pièce d'eau, et au delà, sur le rivage, sont deux figures, celles d'un homme debout qui pêche à la ligne et d'une femme assise qui est auprès de lui. Au loin se dessine une grande ville hérissée de clochers. Entre cette ville et la pièce d'eau qui est sur le devant on distingue une suite de prairies qu'animent divers groupes de figures et d'animaux. Presque au coin de la droite, dans le bas de l'estampe, sous le feuillage épais des arbustes du rivage, on aperçoit dans l'ombre, avec beaucoup de peine, deux personnes assises. Le ciel est couvert de nuages, et l'on voit tomber une forte pluie sur la gauche. Du même côté, tout au bas de la planche, on devine plutôt qu'on ne lit le nom de *Rembrandt*. Mais la lettre *f.* et l'année 1643 sont visibles. Ce paysage, d'un effet brillant, est regardé comme un des plus beaux de l'œuvre. Les belles épreuves en sont très-rares; on les reconnaît à la présence des barbes dans les travaux du ciel, qui sont en grande partie à la pointe sèche.

Nota. On assure qu'il existe une épreuve avant la petite figure assise par terre au haut de la digue vers la droite; mais cette épreuve, que ni Claussin ni Wilson n'ont vue, et que nous n'avons nous-mêmes jamais rencontrée, est peut-être quelque morceau falsifié par un amateur, qui aura gratté adroitement la figure pour faire un premier état, comme on a gratté la toupie dans la *Petite Tombe*.

Il existe plusieurs copies du *Paysage aux trois arbres*, une entre autres dans le sens et la grandeur de l'original, par James Hazard. Les meilleures sont celles de François Novelli et de notre regrettable ami et camarade Louis Marvy, graveur plein de sentiment, mort si jeune en 1851.

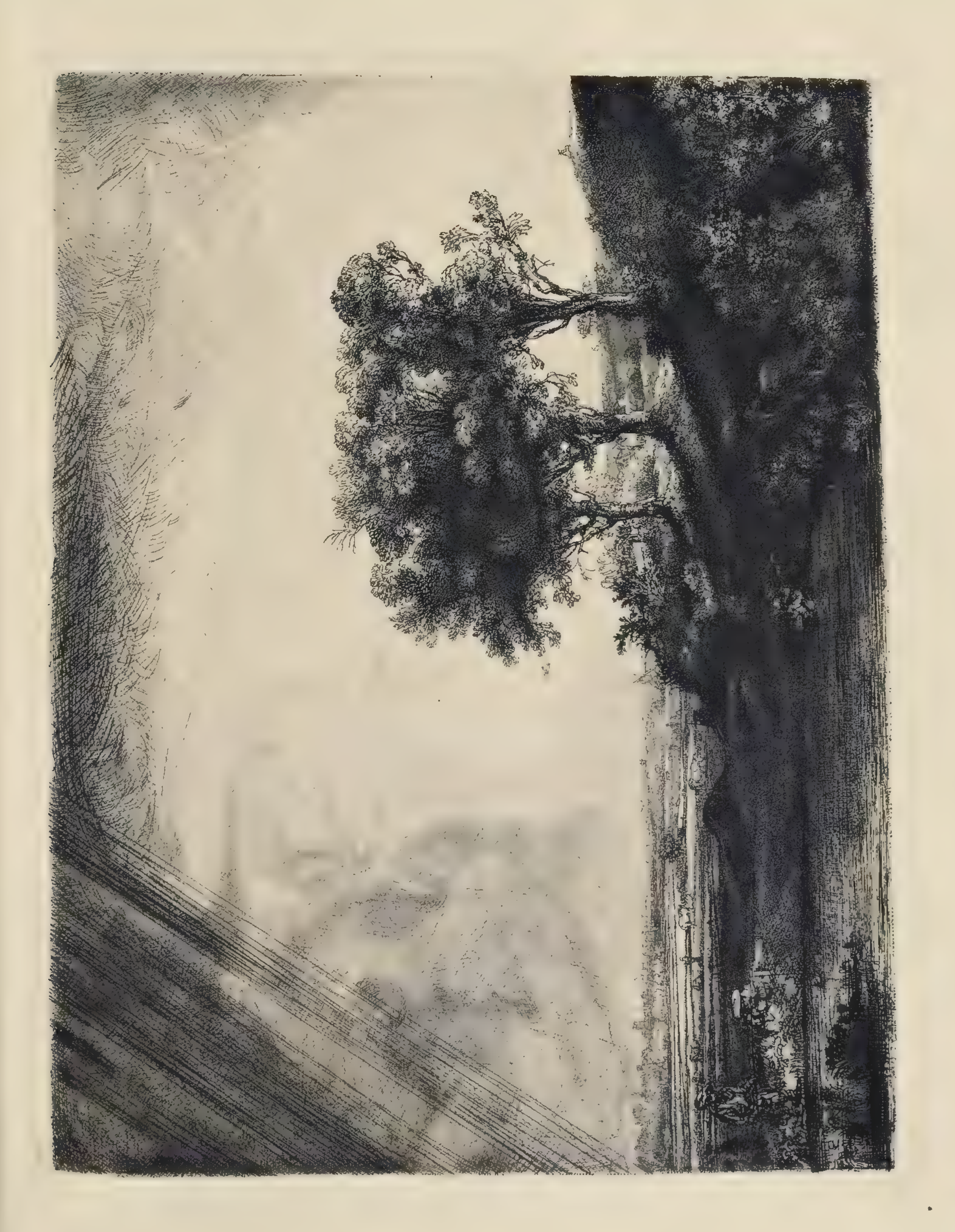
Hauteur, 0,209; largeur, 0,279.

BARTSCH, 212. CLAUSSIN, 209. WILSON, 209.

Un jour que je parcourais le magnifique œuvre de Rembrandt que possède le Musée d'Amsterdam, je crus voir, à ma grande surprise, dans le *Paysage aux trois arbres*, quelque chose qui ressemblait à un fantôme. J'en fis part, après quelque hésitation, aux deux conservateurs du Musée, et à un peintre distingué d'Amsterdam, qui avait profité de l'occasion de ma visite pour examiner les eaux-fortes de Rembrandt, qu'il connaissait à peine, le croirait-on! Il me semble, leur

dis-je timidement, que j'aperçois ici, dans la partie claire du ciel, sur la gauche, un peu plus qu'à la hauteur de la cime des arbres, les formes vagues d'une figure fantastique. On dirait d'un géant qui souffle l'orage. Les deux habiles conservateurs me dirent alors que cette remarque avait déjà été faite par eux-mêmes, et ils ajoutèrent qu'il y avait tel moment où l'on distinguait clairement cette figure étrange, et tel autre où l'on avait beaucoup de peine à la retrouver. Quant au peintre, il nous assura que la figure dont nous parlions lui avait sauté aux yeux, et qu'il était surpris de mon hésitation à la lui signaler. Il m'est donc permis de croire que le fantôme du *Paysage aux trois arbres* n'est pas une pure vision ou un simple effet de la rencontre fortuite de quelques hachures. Rien, au surplus, ne s'accorde mieux avec l'humeur fantastique de Rembrandt, que la pensée de dramatiser un paysage, d'ailleurs si peu accidenté et si ordinaire, en y faisant apparaître un fantôme semblable à ce génie des tempêtes dont la grande image se dressa devant le héros de Camoëns.

Toutefois, ce n'est pas à cette remarque, jusqu'à présent inaperçue ou du moins inédite, que tient la célébrité du *Paysage aux trois arbres;* elle tient à la vigueur de l'effet, à l'excellent feuillé des trois arbres qui font repoussoir, à l'étonnante dégradation des plans qui se succèdent à perte de vue, et à quelques détails intéressants qui, perdus dans la masse, ne s'aperçoivent pas au premier coup d'œil. Bien des amateurs, par exemple, ont regardé vingt fois le paysage en question, sans y voir sur le devant d'autres figures que celles de l'imperturbable pêcheur à la ligne et de sa patiente épouse. Beaucoup n'ont jamais discerné les deux personnages que le peintre a placés tout à fait dans l'ombre, à la droite de l'estampe, sous une voûte de feuillage, comme s'il eût voulu les cacher avec autant de soin et de pudeur qu'ils en mettent eux-mêmes à éviter tous les regards.



316. *L'Homme au lait.*

L'estampe est ainsi nommée, parce qu'on y voit, sur la droite, un paysan qui porte deux seaux de lait attachés à une traverse de bois échancrée au milieu, arrondie par les bouts et qui se pose derrière le cou et sur les deux épaules. Un grand chien court à ses pieds. Vers le milieu du paysage est tracé un chemin qui conduit à une maison rustique, flanquée d'une grange. Sur la gauche, on distingue quelques chaumières entourées d'arbres et, au-dessous, un canal au bord duquel est amarré un bateau. Le fond de la droite représente la mer avec plusieurs navires, tandis qu'au fond de la gauche, au-dessus des chaumières, on aperçoit des collines éloignées.

Il y a deux états de cette planche.

L'absence des collines au-dessus des chaumières est la remarque du *premier état*. Les épreuves en sont extrêmement rares; elles ont de la manière noire provenant des barbes de la pointe sèche.

Le *second état* se reconnaît donc à l'addition des collines au-dessus des chaumières. Les terrains qui s'étendent devant ces chaumières et devant les grands arbres dont elles sont ombragées sont retravaillés à la pointe sèche et sont par conséquent moins clairs, surtout près du chemin. Quelques hachures ont été ajoutées au bord de l'eau vers le milieu du bas de la planche. Les bonnes épreuves de ce deuxième état ont de la manière noire aux endroits où le travail a été repris.

Hauteur, 0,065; largeur, 0,173.

BARTSCH, 213. CLAUSSIN, 210. WILSON, 210.

Délicatement gravé et fini avec soin, ce paysage a beaucoup de rapport, pour le travail, avec la *Grange à foin* qui porte dans le catalogue de Claussin le n° 221 et dans le nôtre le n° 325. C'est le même esprit, la même complaisance, la même façon de manier la pointe et de rendre les feuillés, les terrains, les herbes humides. Toutefois, nous ne placerons ces jolis morceaux qu'au second rang, parce que ce travail, étant en quelques endroits trop serré, s'est alourdi par cela même en faisant disparaître la transparence du papier. Il est remarquable que Rembrandt a gravé ses paysages les plus admirables en espaçant ses travaux et en les traçant avec une grosse pointe. Le fini convient aux tailles-douces; mais l'eau-forte veut en général plus de liberté; les parties inachevées y font bien, et aussi quelques négligences.

317. *Les Deux Maisons au pignon pointu.*

Sur le devant de la gauche est dessiné un canal vu en perspective, et dans le lointain, de ce côté, on aperçoit la mer. Au milieu de l'estampe, sur le bord du canal, il y a deux maisons dont les toits sont élevés et se terminent par deux perches qui forment une espèce de pyramide. Ces maisons sont couronnées d'arbres. Tout à fait à la droite, il y a un sentier au bout duquel paraît une petite figure vue par derrière, et près de cette figure s'élèvent des arbres que surmonte un clocher.

Hauteur, 0,056; largeur, 0,173.

BARTSCH, 303 CLAUSSIN, 299. WILSON, 303.

Bartsch, Claussin et Wilson ont fait suivre leur description de la remarque suivante : « Ce paysage est au nombre des plus rares. Il présente cette singularité qu'on le trouve presque toujours lavé à l'encre de Chine ou au bistre, ce qui donne à l'épreuve l'apparence d'un dessin. On prétend même que Rembrandt a fait ce paysage, et celui qu'on appelle le *Carrosse*, avec l'intention de les vendre comme dessins, et qu'il n'est jamais sorti d'épreuves de ses mains qu'il ne les eût auparavant lavées à l'encre ou au bistre. » Pierre Yver fait mention d'une épreuve de ce morceau, laquelle n'a été lavée ni au bistre ni à l'encre de Chine, et qui se trouvait dans l'œuvre de M. Van Leyden.

Nous avons vu au Musée d'Amsterdam l'épreuve que Pierre Yver avait mentionnée, et qui provient, en effet, de la collection Van Leyden. Cette épreuve a été évidemment tirée sur une planche gravée, et cela saute aux yeux lorsqu'on la compare à deux autres épreuves que possède le même Musée et qui sont lavées de bistre. Mais une singularité autre que celle dont parlent Claussin et Bartsch, c'est que le même paysage se trouve au British Museum à l'état de pur dessin. C'est un morceau d'une charmante exécution, où il n'y a pas la moindre trace de gravure. Et cependant il est identique à celui que l'on voit

au Musée d'Amsterdam et qui est incontestablement gravé. D'où je serais tenté de conclure que Rembrandt n'a fait qu'un dessin, celui qui est maintenant au British Museum, et qui est excellent; que ce dessin a été ensuite gravé, non par lui, mais par un de ses élèves, et que ne pouvant imiter avec l'eau-forte l'effet d'un lavis, le graveur a repris au pinceau chacune de ses épreuves pour les rendre parfaitement semblables au dessin original. Voilà comment s'expliquerait ce fait singulier que les rares épreuves des *Deux maisons au pignon pointu* sont toutes lavées à l'encre ou au bistre. Et ce qui nous confirme dans cette conjecture, c'est que le dessin du British Museum est bien supérieur à la gravure du Musée d'Amsterdam. Or, si Rembrandt eût gravé de sa main son paysage, il n'eût pas été inférieur à lui-même, lui qui savait employer si habilement les barbes et les effets de l'impression pour imiter les tons étouffés du lavis. Il est donc probable que Rembrandt est seulement l'auteur du dessin, et que Philippe de Koning ou un autre de ses élèves en aura fait une eau-forte, dont il a fallu laver à l'encre toutes les épreuves pour arriver à une complète imitation.

Pour ce qui est du *Paysage au carrosse,* dont la description suit immédiatement celle des *Deux maisons au pignon pointu,* dans les catalogues de nos devanciers, nous avons résolûment supprimé ce paysage, parce que ni la gravure ni le dessin original ne nous semblent être de Rembrandt. Mais il est quelques épreuves du *Carrosse* qui, lavées à l'encre et rehaussées de blanc, produisent un effet brillant et magique; celles-là peuvent être l'ouvrage du maître qui, voulant donner une leçon à un de ses élèves auteur de la gravure, aura pris plaisir à retoucher de sa main deux ou trois épreuves et les aura, comme on dit en termes d'atelier, *recalées* sous les yeux de l'élève en variant les effets. Quant à la planche gravée, elle est tellement indigne de Rembrandt, quand on la regarde dans une épreuve non retouchée, que nous avons dû la retrancher de l'œuvre, aucun doute n'étant permis à cet égard.

Vient ensuite le *Paysage à la terrasse,* que nous avons retranché, parce qu'il est de la dernière évidence qu'on ne peut l'attribuer à Rembrandt.

318. *Le Paysage aux trois chaumières.*

Paysage cintré par le haut, fini avec soin, quoique d'une pointe assez rapide, et d'un grand effet. C'est la vue d'un village bâti le long d'un grand chemin qui passe sur la gauche de l'estampe et qui conduit dans le lointain. Trois chaumières de ce village, dont les pignons sont très-élevés et qui se terminent en pointe, sont vues presque de profil, sur la droite. Il y a plusieurs arbres touffus derrière la chaumière qui est le plus en avant. Devant celle du milieu on distingue une femme et trois enfants. Sur le premier plan, à droite, s'élève un grand arbre isolé, avec quelques branches sèches. Au bas de la gauche est écrit : *Rembrandt f.* 1650.

On connaît quatre états de cette planche.

Premier état. Le grand arbre isolé sur la droite n'a que très-peu de feuillage. Il s'en trouvait une épreuve dans la collection de Cambridge. On peut la considérer comme presque unique. Elle n'est décrite ni par Bartsch ni par Claussin, mais Wilson en fait mention. Toutefois nous devons dire ici que dans le catalogue du Cabinet des estampes, *Print-room,* au British Museum, nous avons lu cette note de la main de M. Carpenter : « *Le premier état décrit par Wilson n'est pas présentement dans la collection de Cambridge* » (en 1848).

Deuxième état. (C'est le premier de Claussin et de Bartsch.) Le devant de la première chaumière n'est ombré que d'une seule taille, ainsi que le toit de la troisième, c'est-à-dire de celle qui est la plus éloignée. On y voit sur le devant du chemin et dans le bas de l'estampe, en continuant vers la droite, beaucoup de parties claires. Cette épreuve est de la plus grande rareté. Celle du British Museum provient de la vente Verstolk où elle a été poussée à 369 florins.

Troisième état. Le devant de la première chaumière n'est encore ombré que d'une seule taille, mais le toit de la dernière a reçu de nouvelles entre-tailles et contre-tailles au-dessus du feuillage, qu'on distingue entre les deux toits, et par suite ce feuillage se détache moins bien du troisième toit. Le terrain, qui présentait une place blanche près du chemin et au-dessous de la première chaumière ainsi qu'au pied du grand arbre à droite, a été en ces endroits couvert d'une taille horizontale à la pointe sèche. Le chaume du toit le plus à droite a également reçu de nouvelles contre-tailles au-dessous de la première branche. Très-rare.

Quatrième état. Le devant de la première chaumière est ombré d'une contre-taille diagonale.

Hauteur, 0,162 ; largeur, 0,200.

BARTSCH, 217. CLAUSSIN, 214. WILSON, 214.

Ce morceau est un de ceux où la pointe sèche joue un grand rôle. Rembrandt a toujours tiré un excellent parti de ce genre de travail, qui consiste, on le sait, à entamer la planche avec une pointe, sans ébarber les tailles, ou du moins sans les ébarber entièrement, de manière que les bords raboteux du sillon creusé dans le cuivre, accrochent le noir d'impression et forment des salissures qui imitent parfaitement le lavis. D'autres peintres-graveurs, par exemple Adrien van Ostade et Béga, ont usé de la pointe sèche pour terminer leurs estampes, mais en général ils ont alourdi leur premier travail en voulant le retoucher, et c'est par cette raison qu'on recherche tant les *eaux-fortes pures* de ces maîtres. Rembrandt, au contraire, s'est servi de la pointe sèche pour peindre son estampe, et rarement pour modeler telle ou telle figure. Tantôt il avait besoin d'un premier plan vigoureux qui fît repoussoir, tantôt il lui fallait éteindre certaines parties pour en mieux faire briller d'autres, et alors, par une suite de libres hachures, il soulevait des barbes qui lui préparaient, à peu de frais, des tons estompés et devaient produire à l'impression l'effet de véritables coups de pinceau. C'est ainsi que le grand arbre isolé que l'on voit ici, sur le devant, forme au moyen des barbes une masse rembrunie qui fait fuir les chaumières du village, tout en donnant à une estampe, d'ailleurs peu travaillée, l'aspect d'un dessin très-fini. Le *Paysage aux trois chaumières* est un des paysages de Rembrandt que les amateurs estiment le plus, et qui se payent le plus cher en vente publique, non-seulement à cause de sa rareté, mais aussi pour la vigueur de l'effet pittoresque. A la vente Debois, en 1843, une épreuve du premier état de Claussin, qui n'est que le second, c'est-à-dire avant les contre-tailles sur le toit de la troisième chaumière, fut vendue 1,700 francs. Elle provenait de l'œuvre de Claussin lui-même. Une épreuve de l'état suivant, qui est le troisième, ne fut vendue que 193 francs.

319. *Le Paysage à la tour carrée.*

Un paysage en travers, cintré par le haut et d'un ton vigoureux : c'est la vue d'un village au milieu duquel s'élève une grosse tour carrée. On remarque, en avant de ce village, depuis le milieu de l'estampe jusqu'à l'extrémité de la droite, une barrière de bois qui paraît border un chemin montant et planté d'arbres. En delà du chemin, un peu vers la droite, on distingue deux petites figures assises sur une élévation de terre. A gauche, au-dessus des maisons du village, couvertes de chaume, s'élèvent quelques arbres dont l'un va toucher le pied de la tour; on en voit d'autres, sur la droite, qui se continuent jusqu'au bord de l'estampe. Dans le bas, du même côté, on lit : *Rembrandt*, et, au-dessous, 1650.

Ce morceau est rare; on en connaît maintenant trois états.

Premier état. Tous les arbres qui sont à la droite de l'estampe présentent des parties blanches à leur cime; un petit arbre s'élève à l'angle de la tour, sur la droite; le haut de la tour, vers la gauche, est entièrement blanc. Les épreuves de cet état sont extrêmement rares; chargées de manière noire, elles sont brillantes, veloutées et d'un effet charmant, surtout quand elles ont été tirées sur papier de Chine. Celle que possède le British Museum, et qui avait appartenu à sir Thomas Lawrence, a été achetée 45 livres sterling (1,100 fr.) à la vente Maberly.

Deuxième état. Une épreuve peut-être unique, qui avait appartenu au bourgmestre Six et ensuite à lord Aylesford, et qui est maintenant au British Museum, a constaté l'existence de cet état intermédiaire. Les cimes des arbres qui sont à la droite de l'estampe restent blanches; mais les autres parties de la planche sont travaillées comme dans l'état suivant, qui doit être par conséquent considéré comme le troisième.

Troisième état. Les cimes des arbres dont nous venons de parler sont recouvertes d'une taille légère. La tour, plus travaillée, est prolongée sur la droite. et ce prolongement a effacé le petit arbre qui se trouvait de ce côté, à l'angle de la tour. La partie la plus haute de ce bâtiment, qui était blanche dans l'état précédent, est dans celui-ci légèrement ombrée de tailles simples à la pointe sèche. Dans le bas de la droite, on remarque un petit trait échappé qui coupe le nom de Rembrandt.

On trouve encore des épreuves de cet état avec de la manière noire et quelques saletés dans le fond. Elles sont alors presque aussi belles que les premières, bien que d'un ton moins riche.

Hauteur, 0,150; largeur, 0,090.

BARTSCH, 218. CLAUSSIN, 215. WILSON, 215.

Sous plusieurs rapports, le *Paysage à la tour carrée* est un des morceaux les plus précieux de l'œuvre de Rembrandt. Je ne parle pas


Rembrandt f.

de ce travail ferme et libre de la pointe, du bonheur des lignes, de l'effet brillant et décidé de cette pièce dont il serait si facile de faire un tableau; je parle de l'intérêt qu'on y trouve quand on sait que Rembrandt y a représenté le village de Rarep ou Randorp, dans le Waterland, qui est celui où était née, non pas Saskia Uylenburg, sa première femme (comme le dit Wilson par erreur), mais sa seconde femme, la paysanne dont parle Houbraken. Nous avons vu que Rembrandt fut marié deux fois, et qu'ainsi les actes trouvés aux archives de l'hôtel de ville d'Amsterdam par M. Scheltema ne détruisent pas l'assertion du biographe hollandais, assertion qui avait paru fausse avant qu'on eût découvert la preuve du second mariage de Rembrandt dans les registres mortuaires du Westerkerke. Mais ce que nous ignorons, c'est la date du second mariage, dont l'acte n'est pas encore retrouvé. Or, le *Paysage à la tour carrée* portant la date de 1650, il est vraisemblable que c'est à cette époque, ou à peu près, que Rembrandt connut la jeune paysanne du village de Rarep (peut-être Hendrickie Jaghers), avec laquelle il devait se marier. Lorsqu'un site pittoresque est assez intéressant pour qu'un artiste désire en graver une eau-forte, on peut croire qu'il n'attendra pas longtemps pour traduire sa première impression, qui est toujours la plus vive. Il faudrait donc chercher la date du second mariage de Rembrandt entre l'année 1650 et l'année 1654, la dernière étant celle où durent commencer les poursuites de la Chambre des Insolvables, comme nous l'avons expliqué dans les premiers chapitres du présent livre.

320. *Le Paysage au dessinateur.*

Cette pièce représente vers la gauche une ferme avec une grange, devant laquelle s'élèvent trois arbres. Au coin de la grange est une charrette et vis-à-vis un tombereau placé derrière un arbre qui est à la droite de l'estampe. Plus près, sur le devant, s'étend une prairie claire où paissent quelques bestiaux. Tout à fait sur le premier plan de la

droite, un homme est assis par terre, qui, adossé à une butte et couvert d'un grand chapeau, s'occupe à dessiner le paysage.

Hauteur, 0,126, largeur, 0,029.

BARTSCH, 219. CLAUSSIN, 216. WILSON, 216.

On trouve assez souvent de jolies contre-épreuves de ce paysage, qui est gravé à peu de frais, d'une pointe légère et libre. Il n'y manque qu'un peu plus d'effet, un peu de soleil. Ce morceau, du reste, n'est pas rare.

321. *Le Berger et sa famille.*

Un petit paysage en hauteur, gravé d'un bon goût, et dont la planche n'a jamais été bien nettoyée, ce qui fait que l'on en trouve toujours le fond très-sale, et rempli de traits qui traversent la gravure en tous sens, et dont quelques-uns sont circulaires. On y voit, vers le milieu du bas, sur le devant, une femme assise au bord de l'eau, qui tient un enfant sur ses genoux et garde des moutons. Derrière elle est un berger debout qui lui parle, tenant sa houlette de la main droite, et de l'autre un pot. On aperçoit, dans le lointain, une rivière bordée de beaucoup d'arbres, et tout à fait dans le fond, un bâtiment au-dessus d'une montagne. Au haut de la gauche est écrit, en caractères fins : *Rembrandt*, et, au-dessous : *f.* 1644. Cette estampe est au nombre des rares.

Hauteur, 0,0[illegible]; largeur, 0,0[illegible].

BARTSCH, 220. CLAUSSIN, 217. WILSON, 217.

Il existe encore une assez jolie copie de ce charmant paysage; elle a été faite en Angleterre, et, lorsqu'elle est tirée sur vieux papier, elle peut un instant faire illusion pour qui ne prendrait pas garde qu'elle est gravée en contre-partie; mais il va sans dire qu'aucun copiste de Rembrandt n'a pu imiter cet inimitable sentiment avec lequel il exprime tout ce qu'il veut exprimer, la fraîcheur des ombrages et des eaux, la variété des feuillages, l'incertitude des lointains, et l'attrait d'une perspective profonde et riante que les yeux et l'âme poursuivent à plaisir.

322. *Le Canal.*

Paysage en forme de frise; on y voit, dans le milieu, quelques chaumières entourées d'arbres, et sur le devant, un petit canal. Vers la droite, il y a un grand chemin, et, dans le fond du même côté, on aperçoit un village et une église. On peut aussi distinguer ce paysage par une barque à voile que l'on découvre vers la gauche, derrière deux petits arbres. Ce morceau, dont la forme est légèrement irrégulière, est très-rare.

Hauteur, à droite, 0,080: à gauche, largeur, 0,211.

BARTSCH, 221. CLAUSSIN, 218. WILSON, 218.

Bien que cette pièce n'ait pas, à proprement parler, différents états, on en distingue les premières épreuves à la présence des barbes de la pointe sèche qui produisent un effet de manière noire très-piquant, notamment sur les arbres. Lorsque les barbes ont disparu, l'épreuve devient faible et grise.

Richard Wilson a fait une copie trompeuse de ce paysage. Elle en diffère en ce que la pointe du mât du bateau à voile présente, dans l'original, trois petits traits horizontaux, lesquels ne se trouvent pas dans la copie.

323. *Le Bouquet de bois.*

Ce paysage est entièrement gravé à la pointe sèche. On voit sur la gauche de l'estampe deux grands arbres placés l'un derrière l'autre, tracés d'une main rapide et à l'état d'ébauche. Celui qui est derrière n'a point de feuilles; tout près de ces arbres est un bois touffu et percé, qui s'étend vers la droite jusqu'aux deux tiers environ de la planche. Au milieu de ce bois paraît une petite baraque à demi cachée par le feuillage. La partie du devant, à commencer du bas de la gauche jusqu'à l'extrémité de la droite, est presque toute blanche. Le lointain de la droite n'est gravé qu'au trait. On lit au bas du même côté : *Rembrandt f.* 1652.

Ce morceau est fort rare : il en existe trois états.

Premier état, d'une extrême rareté. La planche est plus haute; elle porte 155 milli-

mètres au lieu de 123. Elle n'est que légèrement ébauchée et presque au trait. Le lointain de la droite n'est pas indiqué, et il n'y a sur la planche ni nom ni année.

Deuxième état. Même dimension. On n'y voit non plus ni le nom ni l'année, mais la planche est plus terminée et la manière noire y est fort brillante.

Troisième état. La planche, coupée par en bas, est terminée comme elle est décrite ci-dessus, c'est-à-dire avec le lointain de la droite, le nom de Rembrandt et l'année.

Nota. On a une copie assez trompeuse de ce deuxième état, faite par Richard Wilson. On la reconnaît à une petite différence dans la largeur. La copie a 198 millimètres de large, tandis que l'original en a 211.

Hauteur, 0,123; largeur, 0,211.

BARTSCH, 222. CLAUSSIN, 219. WILSON, 219.

Ce paysage inachevé a quelque chose de fantastique, et il semble que Rembrandt l'ait vu dans son imagination plutôt que dans la réalité. Les arbres et la cabane en bois qu'abrite leur feuillage n'ont pas ici le caractère des choses dessinées d'après nature, mais plutôt celui des objets dont on retrace le souvenir. Ainsi placé au milieu d'une plaine aride, exprimée par l'absence de tout travail, ce bouquet de bois a l'air d'une oasis dans le désert. Les grands maîtres sont éloquents jusque dans leurs réticences.

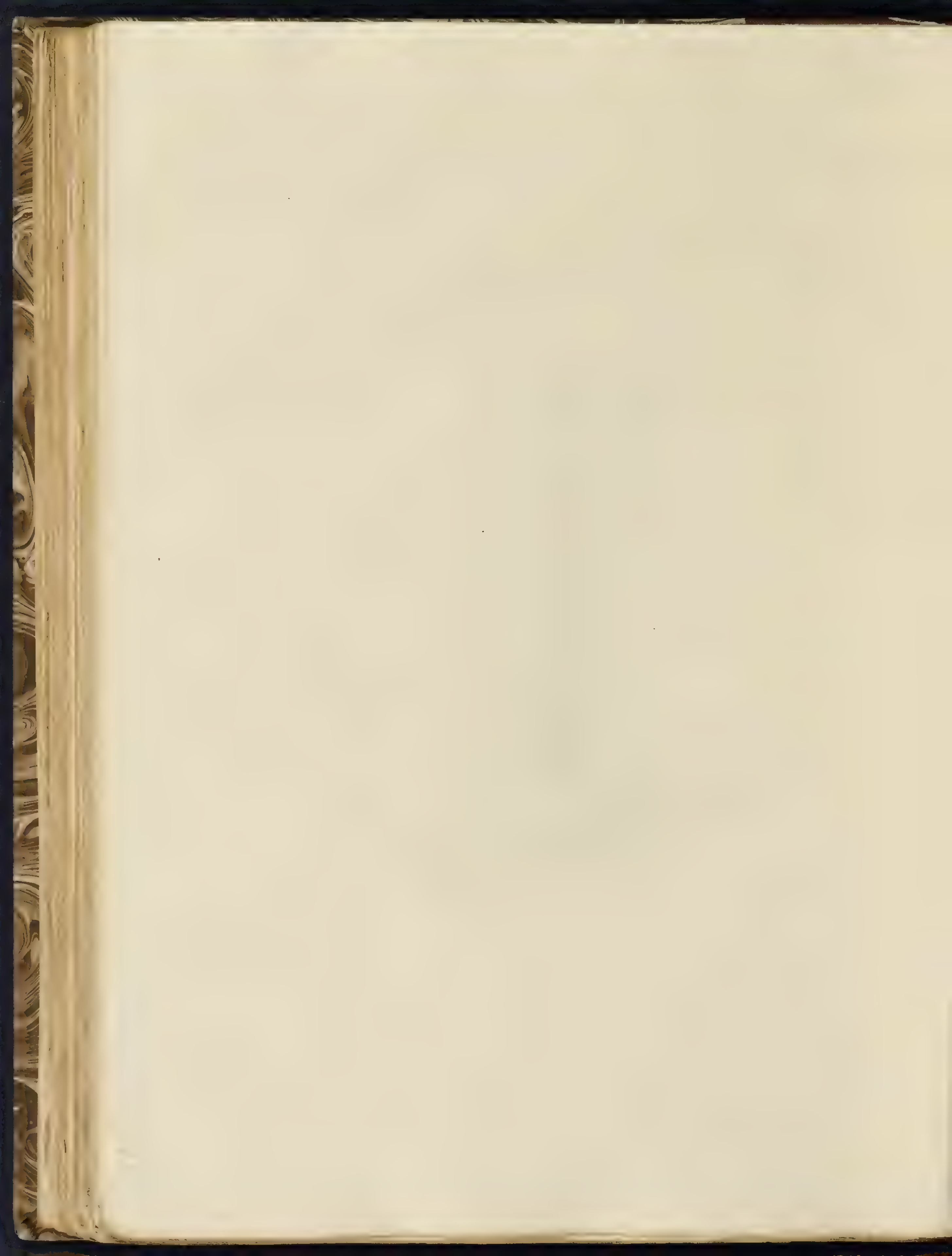
324. *Paysage à la tour.*

Ce morceau, de forme oblongue, représente un village garni de beaucoup d'arbres, qui occupe presque toute la largeur de la planche et qui ne laisse vers la gauche qu'une échappée de vue sur le lointain. Le ciel, qui est de ce côté chargé de nuages, est clair sur la droite. Non loin du milieu, vers la gauche, on aperçoit une porte de pont soutenue par deux arcs-boutants, et devant cette porte une petite figure de femme qui est debout. A la droite, à côté d'une maison couverte de chaume, on distingue quelques toits au-dessus desquels s'élève une tour ruinée. Tout le devant de l'estampe jusqu'à la moitié de sa hauteur est clair et sans aucune espèce de travail, à l'exception de deux poteaux et de quelques herbes.

On connaît quatre états de cette pièce.

Premier état, très-rare. La tour qui s'élève au-dessus des toits sur la droite de l'estampe est couronnée par un dôme finissant en pointe. La maison couverte de chaume n'est ombrée que d'une seule taille. L'espace entre la porte de pont et ses arcs-boutants





est clair. On remarque dans le ciel, à gauche, des taches qui se sont affaiblies au fur et à mesure de l'avancement du tirage. Une épreuve de cet état s'est vendue, à la vente Pole Carew, 40 livres sterling, soit 1,000 francs.

Deuxième état. On a gratté le ciel sur la gauche aux endroits où les barbes formaient une tache noire et longue, laquelle est maintenant remplacée par une tache blanche.

Troisième état. Le dôme de la tour est effacé et la tour paraît en ruine. Entre la ligne de l'horizon à gauche et les petits points qui sont au-dessus, il y avait dans les états précédents une raie blanche, laquelle a disparu dans celui-ci, sous des tailles horizontales qui se prolongent un peu au-dessous des petits traits inclinés marquant l'horizon.

Quatrième état. L'espace entre la porte de pont et les arcs-boutants est couvert de nouvelles tailles diagonales.

Hauteur, 0,124; largeur, 0,320.

BARTSCH, 223. CLAUSSIN, 220. WILSON, 220.

Il me souvient qu'étant un jour au Cabinet des estampes du Musée d'Amsterdam, occupé à examiner l'œuvre si beau de Rembrandt que renferme ce Cabinet, je demandai aux conservateurs ce qu'ils pensaient du *Paysage à la tour*, en leur faisant remarquer quel étrange effet le peintre avait su produire par la seule absence de tout premier plan et par la brusque opposition des arbres clairs et des arbres sombres. Un des conservateurs, M. Klinkhamer, me répondit qu'il croyait avoir deviné l'intention de Rembrandt, rien que par la différence des états de la planche; que sans doute ce ciel, pur sur la droite et nuageux sur la gauche, indiquait la formation d'un orage qui avait renversé le dôme de la vieille tour, laquelle paraissait dans le second état rasée au niveau même de la base du dôme; que peut-être il y avait eu là un fait historique, et que Rembrandt l'avait ainsi constaté sur son cuivre, par affection pour ce village, dont on ne savait plus aujourd'hui le nom. L'explication du conservateur me parut ingénieuse, naïve et toute hollandaise. Ce qui est certain, c'est que le *Paysage à la tour* est un des plus beaux de l'œuvre. En se plaçant à distance pour le dessiner, et en supprimant l'intérêt qu'offre toujours le devant d'une composition, par cela seul qu'il est plus rapproché des yeux, Rembrandt concentre avec force notre attention sur cet amas de chaumières qui, avec sa décoration de bouquets d'arbres et ses environs

dénudés, ressemble, comme le *Bouquet de bois*, à une riante oasis dans la solitude.

Nous avons fait graver ici par M. Flameng une copie réduite du *Paysage à la tour*. Bien que cette copie soit d'une fidélité admirable, elle ne produit pas tout à fait la même impression que l'original, par cela seul que les dimensions ont été diminuées. On peut voir par là que l'effet d'une planche et le travail du graveur sont subordonnés aux dimensions de l'œuvre, et doivent changer quand les proportions changent. Ici le travail de la pointe est devenu plus serré et plus fin, comme il convenait, mais l'effet en petit n'est plus le même que l'effet en grand, et nous devons confesser notre erreur.

325. *La Grange à foin et le troupeau.*

(*La Grange à foin.*)

L'estampe est cintrée par le haut. On y voit vers la gauche un chemin large qui mène à un village et dans lequel passe un troupeau de moutons. Un peu plus loin, tout à fait à la gauche, sur une petite dune, il y a une femme et deux enfants, et derrière ces trois figures on aperçoit un lointain qui ressemble à la mer. Vers la droite s'élève une maison avec une grange à la hollandaise, c'est-à-dire composée de quatre piliers portant un toit couvert de chaume qui se hausse et se baisse à volonté. Devant cette grange, qui est placée entre deux bouquets d'arbres, s'étend un pré sur lequel un cheval se vautre, les jambes en l'air. A droite paissent quelques moutons, et un peu plus loin sont deux vaches dont une est couchée. Dans le lointain du même côté on aperçoit une ville. Sur le chemin, au-dessous du troupeau de moutons, on lit : *Rembrandt f.* 1636.

Ce paysage est rare; les belles épreuves en sont très-chargées de manière noire; on en connaît trois états.

Premier état, extrêmement rare. Il n'y a point de lointain derrière les figures qui sont sur la dune à gauche; la ville qu'on aperçoit dans le lointain de la droite est claire, ainsi que la grange.

Deuxième état. Il diffère du premier, seulement par l'addition d'une petite branche qui sort du bouquet d'arbres placé à la droite de la grange. Il est aussi extrêmement rare. Les épreuves en sont presque d'un aussi bel effet que celles du premier état.

Troisième état. Le peintre a ajouté le lointain au delà des trois figures. La ville indiquée au loin est ombrée par un nouveau travail, ainsi que la grange.

Nota. Gersaint, Daulby et Bartsch avaient dit que le nom de Rembrandt et la date

de 1636 ne se trouvaient point dans les épreuves du premier état; mais c'est une erreur; le nom et l'année sont visibles dans tous les états de la planche.

Hauteur, 0,083; largeur, 0,173.

BARTSCH, 224. CLAUSSIN, 221. WILSON, 221.

Nous avons déjà fait l'observation que ce paysage est gravé à peu près dans le goût de l'*Homme au lait*, c'est-à-dire avec soin et délicatesse. Mais la manière noire dont il est chargé empêche de voir en certains endroits la finesse du travail qui en est un peu alourdi et en paraît estompé. Ce qu'il faut remarquer aussi, à propos de la *Grange à foin et le troupeau*, c'est qu'en un pays uniforme et plat comme la Hollande, aient pu se former tant et de si admirables paysagistes. A la vérité, quelques Hollandais, tels que Barthélemy Breenberg, Asselyn, Jean Both, Karel Dujardin, Herman Swanevelt, Ossenbeck, Pierre Molyn, Moucheron, sont allés en Italie chercher des sites plus imposants, des motifs plus nobles, comme l'on dit encore aujourd'hui, de superbes villas, d'augustes ruines; mais la palme est restée à ceux qui n'ont jamais quitté leur pays, au naïf Adrien Vandevelde, à Paul Potter, à Hobbema, au mélancolique et sublime Ruysdael, enfin au maître des maîtres hollandais, à Rembrandt. Ceux-ci cependant n'ont eu chez eux ni de hautes montagnes, aux lignes imposantes, ni les accidents d'une terre bouleversée par les anciennes catastrophes du globe, ni des rocs escarpés, ni des forêts héroïques, ni des grottes, ni des temples, ni des colonnades en ruine. Un simple tertre, un buisson, un arbre, leur ont suffi pour composer un premier plan. Quelques dunes sablonneuses leur ont tenu lieu de montagnes; le moindre bouquet de bois a été pour eux profond, solennel et plein de mystère; ils se sont contentés, en fait de monuments, d'une chaumière, d'une grange à foin, d'un moulin ou d'une petite église de village, et il se trouve qu'avec de si pauvres éléments ils sont parvenus à intéresser non-seulement nos regards, mais notre âme, à nous captiver, à nous émouvoir, quelquefois à nous toucher jusqu'aux larmes. Quant à Rembrandt, parmi ces

paysagistes qui, à leur manière, resteront incomparables, il a eu cela de plus particulier qu'il s'est passé presque toujours de l'intérêt qui s'attache aux figures, ou du moins qu'il les a toujours subordonnées à la nature et sacrifiées. Dans son œuvre, les hommes, les bêtes, les troupeaux, ne jouent qu'un rôle tout à fait accessoire, même souvent imperceptible; on ne les aperçoit qu'après avoir beaucoup regardé; ils sont noyés dans l'ensemble; ils sont comme perdus dans le panthéisme de son paysage.

326. *La Chaumière au grand arbre.*

Un paysage oblong très-bien gravé, qui fait pendant à celui qu'on appelle *la Chaumière et la Grange à foin.* Sur le devant passe un canal qui traverse toute l'estampe. A la gauche est un grand arbre qui s'élève jusqu'au haut de la planche et dont la cime ne se voit point. Derrière est une chaumière au-dessus de laquelle paraît une aile de moulin posée verticalement; sur la porte on aperçoit deux enfants, dont l'un est baissé et vu de dos. Dans le lointain, qui s'étend sur la droite et dont l'horizon est très-bas, on distingue un grand clocher et à côté un moulin à vent. Au bas de la droite, on voit un canard sur le rivage et un autre dans l'eau. Parmi les roseaux, on lit : *Rembrandt f.* 1641. Ce paysage n'est pas commun. Il a ordinairement peu d'effet, et ce n'est qu'aux premières épreuves qu'il se trouve quelques barbes dans les parties ombrées.

Hauteur, 0,320; largeur, 0,126.

BARTSCH, 226. CLAUSSIN, 223. WILSON, 223.

Voilà bien la Hollande, plaine immense, qui s'enfuit à perte de vue et ne présente d'autres accidents que les ailes tournantes d'un moulin ou le clocher d'une église! On dirait un navire à l'ancre. A l'aspect de ces prairies sans fin, de ces villages submergés et à fleur d'eau, il est impossible de ne pas tomber insensiblement dans la rêverie. On y est d'ailleurs invité par le silence, car, à moins que le vent du nord-ouest n'y souffle l'orage, la Hollande est le pays le plus silencieux du monde. La campagne est traversée par des chaloupes qui glissent mollement sur des eaux blondes, portant les paysans et leurs denrées; et ainsi les



déplacements de l'homme, les mouvements de la vie, se font là sans effort apparent et sans bruit. Ruysdael a vu ces contrées avec une tristesse amère, poignante, un peu maladive; il a cherché des bocages pour y cacher sa douleur; Van Goyen s'est complu à représenter constamment des grèves incolores qui semblent aplaties sous le poids d'un ciel bas et sombre, chargé de brume et de pluie; Rembrandt a vu la nature de son pays à travers sa mobile humeur, tantôt sous des aspects doux et familiers, tantôt sous un jour fantastique... Mais quel est donc le secret de ces grands artistes, et par quelle émanation mystérieuse font-ils passer leur âme dans ce qui paraît être au premier coup d'œil un simple objet de naïve imitation? Voilà bien la Hollande, dit le voyageur, mais ce n'est pas seulement un souvenir que la vue de ce paysage réveille : c'est une disposition particulière de l'âme, une pensée vague comme il en vient à certaines heures de la vie, lorsqu'on est las des grandes villes, de leurs beautés factices, de leurs quinconces, de leurs parterres alignés et de leurs promenades solennelles. Rembrandt a passé un jour devant cette chaumière, et son impression du moment, fixée sur le cuivre, ne s'effacera plus. Heureuse cabane! et quelle paix profonde règne autour! La ville est loin, bien loin; on la voit tout juste assez pour sentir la satisfaction de n'y pas être. Sur le pas de la porte, deux enfants s'occupent à ne rien faire : ce sont les seuls êtres vivants de cette demeure, avec un chat qui guette une compagnie de moineaux, et deux canards dont l'un s'épluche, en passant sa tête sous son aile, tandis que l'autre allonge le cou pour happer quelque petit poisson. Il me semble que j'en aurais pour des heures à contempler ce pittoresque désordre, ce chaume délabré qui se tapisse au hasard de plantes rustiques et se colore de fleurs, et cette provision de fagots d'où l'on tirera de quoi éclairer l'âtre si nous entrons là pour sécher nos souliers après une promenade dans les prairies inondées. Je ne sais vraiment ce qui m'attache à ce paysage, ni comment il peut se faire qu'un homme éprouve tant de plaisir à regarder des objets qui ont si peu de rapport avec ses affections et ses pen-

sées; mais tout ici me paraît touchant et charmant, depuis les touffes de roseaux sous lesquelles Rembrandt a gravé son nom jusqu'à ce grand et beau tilleul qui donne presque de la majesté à un tableau d'ailleurs si agreste et si humble. Un vieux tonneau, une roue renversée, un petit lavoir sous lequel on entend coasser les grenouilles, des nénufars flottant sur l'eau paresseuse de ce canal, qui au premier rayon de soleil brillera comme du plomb liquide, et toutes ces plantes aquatiques que la pointe du peintre indique avec autant de justesse que la plume d'un naturaliste : voilà des choses inanimées, et qui pourtant me font entendre je ne sais quel secret langage qui m'enchante. Ah ! sans doute, il est donné à tout le monde de sentir les grands effets de la nature, les ensembles, et j'imagine que les splendeurs du matin, la magnificence du soir, ont quelque chose qui touche, à certains moments, le plus barbare. Mais il est des couleurs inaperçues, des grâces cachées, des trésors que la nature ne fait pas voir à tous les hommes, mais seulement à ceux qui l'aiment; quand elle se dévoile à eux, c'est surtout dans ces champêtres solitudes où elle peut se laisser admirer en silence, loin des yeux profanes, comme cette antique dryade qu'il fallait poursuivre dans les lieux écartés, au fond des bois, et jusque dans le creux de son chêne.

327. *La Chaumière et la Grange à foin.*

Un paysage oblong, gravé avec soin et très-fini. Le milieu est occupé par une chaumière, à la gauche de laquelle est une grange à foin, à toit mouvant. Cette grange est vide, et sert de remise à un chariot. On voit une figure dans la maison à travers la porte, qui n'est fermée que dans sa partie inférieure. Une autre figure paraît à la fenêtre. A droite de la chaumière, une paysanne, suivie d'un chien, passe sur un petit pont de planches placé en travers d'un ruisseau qui coule sur le devant de l'estampe. Au bord de ce ruisseau est une avance en bois, sur laquelle sont placés un enfant qui pêche à la ligne et un autre qui tient un panier. Dans le lointain, à gauche, on aperçoit une ville avec des clochers et des moulins, et à droite un château environné d'arbres.


Rembrandt f
1641

situé sur le bord d'un large étang. Tout au bas de la planche, dans le coin à droite, est gravé : *Rembrandt f.*, et au-dessous : 1641. Rare.

On ne connaît qu'un seul état de cette planche, mais on en distingue les premières épreuves à quelques barbes qui produisent l'effet de la manière noire en plusieurs endroits, notamment à l'ombre des arbustes qui enveloppent la chaumière, aux hachures qui se voient, tout à fait à gauche, à commencer du bord de la planche, sur le petit pont de briques qui est en avant de la femme suivie d'un chien, et enfin au chiffre 1641 et à l'*f* qui est au-dessus

Ce paysage est le pendant de la *Chaumière au grand arbre*.

Hauteur, 0,130; largeur, 0,320

BARTSCH, 225. CLAUSSIN, 222. WILSON, 222.

Il est rare, disons-nous, que Rembrandt ait vu la nature avec ce sentiment de mélancolie profonde qui agitait l'âme de Ruysdael. Ordinairement ses paysages respirent quelque chose de libre, de fort et d'un peu sauvage. Quelquefois cependant il semble qu'un secret ennui l'ait conduit dans la campagne, et il s'y promène alors, non pas pour voir des villas opulentes, des châteaux à tourelles et leurs avenues, les parcs fermés de grilles en fer ouvragé, mais les cabanes les plus délabrées, les plus silencieuses et les plus pauvres. S'il rencontre une chaumière isolée que réchauffe un doux rayon de soleil de quatre heures, il s'approche, il s'arrête, il regarde avec complaisance et presque avec naïveté toutes les choses agrestes dont se compose la physionomie de cette chaumière : le toit mouvant de la grange à foin, le chariot qu'elle abrite, l'échelle vermoulue que l'on voit sortir de la lucarne du galetas, et ces jeunes arbustes qui ombragent la vieille maison en lui faisant un gracieux rempart de verdure. — Le peintre se plaît à faire un tableau de cette chaumière misérable; il y concentre un intérêt pittoresque, et lui sacrifie tout le reste du paysage. C'est au loin seulement, dans la brume, qu'on aperçoit les flèches du manoir féodal et ses hauts combles qui s'élèvent au-dessus d'une touffe de tilleuls; plus loin encore se dessinent vaguement les clochers de la ville. Mais ici, la lumière frisante qui éclaire la maison rustique lui donne, au milieu d'une vaste plaine unie, un relief extraordinaire, et

depuis qu'elle a frappé les yeux de Rembrandt, le clair-obscur lui prête une grâce inattendue. On dirait que la pointe du graveur a couru en se jouant sur le cuivre, et néanmoins rien n'est abandonné aux caprices du griffonnement ni aux hasards de l'eau-forte; chaque objet conserve, en dépit de la liberté du trait, son caractère, sa forme, son mouvement.

C'est une chose remarquable, encore une fois, que Rembrandt, pas plus que Ruysdael, n'a eu l'idée de faire intervenir les animaux dans le paysage, ou du moins de les mettre en évidence sur le premier plan. Ces deux maîtres s'intéressent à la prairie plus encore qu'aux bêtes du pâturage, et les cabanes du pauvre ont plus d'importance dans leur tableau que celui qui les habite. A peine la figure de l'homme leur a-t-elle paru nécessaire. Il semble que l'âme du poëte soit la même qui transpire invisiblement dans ces plaines attristées, et qu'ainsi la nature, pour nous émouvoir, n'ait pas besoin du passage de l'homme ou de la présence des troupeaux. On la prendrait à elle seule pour un être animé, sensible, plein de soupirs et de mystères. Ce n'est donc pas au premier coup d'œil qu'on remarque les figures du paysage de Rembrandt. Les deux enfants qui pêchent si tranquillement à la ligne n'attirent pas tout d'abord l'attention; c'est le dernier objet qui occupe les regards; mais l'impression même que produit ce calme paysage nous fait trouver du plaisir à contempler ces deux figures naïves... Loisirs charmants et obscurs! paix profonde! Qui ne les envierait à certains moments de la vie? Qui ne voudrait leur abandonner ces heures paresseuses que le poëte savoure lentement, que le silence prolonge, et qui pourtant s'écoulent si vite, pour ne plus revenir!

328. *L'Obélisque.*

L'objet le plus frappant, en effet, de ce paysage est un obélisque dont on ne voit pas l'extrémité, parce qu'il est coupé par le bord supérieur de la planche. Derrière cet obélisque est une grange. Il y a au milieu de l'estampe un village qui s'étend vers la droite en s'éloignant dans le fond. La maison qui est le plus près du spectateur est couverte de

chaume et environnée de quelques arbres bas et touffus; sur le devant on remarque une brouette, et sous le hangar de la maison, un tonneau posé sur son chantier. A droite, au premier plan, un chien se désaltère à un canal.

Ce morceau est rare. Wilson en a écrit deux états.

Premier état. Le toit de l'une des maisons du fond sur la droite et le terrain qui la borde sont restés blancs. Les épreuves de cet état sont chargées de manière noire et d'un effet très-puissant, mais quelquefois lourd; elles sont fort rares.

Second état. Le toit de la maison dont nous venons de parler est couvert de tailles. Les bonnes épreuves de ce second état sont peut-être préférables à celles du premier, parce qu'elles ont moins de barbes et sont d'un noir moins épais.

Hauteur, 0,083; largeur, 0,162.

BARTSCH, 227. CLAUSSIN, 224 WILSON, 224

Les réflexions que nous avons faites au sujet de la *Grange à foin et le Troupeau* sont ici confirmées par une exception. L'*Obélisque* est en effet le seul paysage qui, dans l'œuvre de Rembrandt, contienne un monument classique, et cette ruine de style forme un contraste d'autant plus piquant avec les maisons rustiques, les granges et les hangars d'un pauvre village. Il a été fait une copie trompeuse de l'*Obélisque;* on la reconnaît à quelques traits qui indiquent le terrain dans le coin à gauche; ces traits horizontaux et couchés sont séparés, dans la copie, par deux hachures obliques qui ne se trouvent point dans l'original.

329. *Les Chaumières près du canal.*

(*La Barque à la voile.*)

Bartsch et Claussin ont appelé ce paysage la *Barque à la voile,* parce qu'on y voit en réalité une barque à voile sur un canal; mais la partie la plus remarquable de l'estampe est un groupe de chaumières qui en occupent la gauche, et derrière lesquelles s'élèvent quelques arbres. Une femme suivie d'un chien dirige ses pas vers la seconde de ces chaumières. A droite est le canal avec la barque à la voile. Au delà du canal on distingue avec peine dans l'éloignement un village et son clocher, un pont à plusieurs arches, un cavalier qui marche vers le pont et plus loin un grand bâtiment carré. Tout ce morceau est gravé avec tant de légèreté et si peu mordu qu'il est toujours pâle et indistinct.

Hauteur, 0,139; largeur, 0,209.

BARTSCH, 228. CLAUSSIN, 225. WILSON, 225.

Le catalogue du British Museum mentionne dans les épreuves une différence qui constitue peut-être deux états : c'est une addition de travaux sur le toit des chaumières, *more worked on shadow of thatch* (plus de travail sur l'ombre du chaume); mais nous n'avons pu constater cette différence avec assez de précision pour en faire un état. Nous devons ajouter que ce joli paysage a été fort bien copié en sens inverse, notamment par une jeune Anglaise, rompue aux procédés de l'eau-forte. Quant au morceau qui faisait suite, le *Bouquet d'arbres au bord du chemin,* nous l'avons supprimé, après avoir pris l'avis de quelques connaisseurs.

330. *Le Verger et la Grange.*

(Paysage aux deux allées.)

Cette pièce est oblongue et en travers. On voit sur la gauche une maison rustique, couverte de chaume, et dans le milieu une plantation d'arbres qui ressemble à un verger, et qui se termine par une grange. A droite de cette plantation s'ouvre une allée en perspective, bornée par des pieux, sur laquelle marche un homme vu par le dos, qui porte un bâton sur l'épaule. Tout au fond de cette allée, sous une voûte formée par les arbres, on aperçoit dans le plus grand éloignement une petite figure à cheval. Ce morceau est fort rare. Il en existe deux états.

Premier état, de la plus grande rareté. La planche a 204 millimètres de large. Les arbres qui s'élèvent vers le milieu du fond sont légèrement travaillés et clairs.

Second état. La planche est coupée et réduite à une largeur de 162 millimètres. Cette seconde épreuve est d'un ton moins brillant; elle est aussi fort rare, bien qu'elle le soit un peu moins que la première. Les arbres sont plus travaillés.

Hauteur, [illegible]; largeur, 0,201

BARTSCH, 230. CLAUSSIN, [illegible]27. WILSON, 227.

Pourquoi n'y a-t-il personne à la porte de cette maison, à l'ombre de ces bouquets d'arbres, et pourquoi cette chaumière silencieuse et ce petit verger ont-ils ainsi plus d'attrait en l'absence de toute créature humaine?... Rembrandt, nous l'avons dit, lorsqu'il est en présence de la nature, s'abstient volontiers d'y faire paraître des figures, ou bien il les subordonne tellement au paysage qu'on les aperçoit à peine. A



l'inverse de nos peintres français, qui font de la campagne le théâtre des actions de l'homme, ou le cadre de ses rêveries, Rembrandt donne la première place aux être inanimés. Il concentre dans ces objets tout l'intérêt de son tableau, et c'est pour cela sans doute que ses paysages nous saisissent toujours et nous attirent par un enchantement secret... Comme il est solitaire ce coin de la Hollande! A droite de la levée sur laquelle est pratiqué le chemin, on croit sentir le voisinage de la mer et le souffle du vent qui fait plier les branches des arbres et frémir tout le feuillage. Il me semble ainsi que les deux figures, si petites, qui passent sur le chemin, et dont l'une, imperceptible, va se perdre au loin dans les profondeurs de la perspective, il me semble, dis-je, que ces deux figures, loin d'animer le paysage, en augmentent encore la solitude. Mais la vue des lieux inhabités est justement ce qui plaît aux poëtes. La nature est pour eux comme une femme à qui l'on aime à parler sans témoins. Les poëtes, les grands artistes, n'ont pas besoin de rencontrer des êtres animés dans le paysage : ils le remplissent de leur âme.

331. *La Grotte et le Ruisseau.*

Pièce improprement dite : *l'Abreuvoir.*

Cette estampe représente un monticule boisé formant une grotte d'où sort un ruisseau. Sur la droite, à côté de la grotte, s'élève un tronc d'arbre, et sur une planche qui est fixée à ce tronc en travers, on lit : *Rembrandt* 1645. A gauche sont d'autres arbres dont la cime ne se voit point parce que la morsure n'a point réussi. Le fond est sale par la même raison.

On distingue trois états de ce morceau, qui est rare et inachevé.

Premier état. Extrêmement rare. Le dedans de la grotte est très-noir, on en voit sortir la partie antérieure d'un bateau. L'épreuve de ce premier état produit un bel effet.

Deuxième état. L'intérieur de la grotte est ébarbé de façon que l'effet de la manière noire a disparu, toute cette partie étant pâle et grise. Le bateau est encore visible.

Troisième état. L'intérieur de la grotte est blanchi avec le grattoir qui a enlevé une grande partie des travaux; le bateau n'est presque plus visible. L'effet de l'estampe est complétement détruit.

Hauteur, 0,128; largeur 0,1[illegible]2.

BARTSCH, 231. CLAUSSIN, 223. WILSON, 2[illegible]8.

On appelait autrefois l'*Abreuvoir* ce petit paysage qui a quelque chose d'étrange et de mystérieux. Je ne l'ai jamais rencontré sans le regarder longtemps, et j'ai toujours pensé que ce n'était point d'après nature que Rembrandt avait dessiné ce bateau abandonné et à demi perdu dans une grotte profonde, d'où l'on voit sourdre un ruisseau. Les grands peintres ont dans l'imagination des contrées qu'ils nous décrivent comme si elles existaient, et qui nous donnent en effet la sensation de la vérité, mais d'une vérité songée plutôt que vue et qui se nomme la poésie.

332. *La Chaumière entourée de planches.*

On voit au milieu de cette estampe, un peu vers la droite, une chaumière flanquée de chaque côté d'un grand arbre et entourée d'une palissade. Elle est située au bord d'un canal sur lequel nagent deux canards. A la droite, sur un chemin, est un chariot dételé, au bas d'une petite digue qui ferme l'horizon, et sur laquelle on aperçoit comme deux grands chiens. Derrière la palissade, sur la gauche, on distingue un homme dans une barque, et beaucoup plus loin un moulin. Dans le bas de la gauche, près du bord de la planche, est écrit : *Rembrandt f;* mais l'*f* est à peine exprimée, et au-dessous : 1632. (D'autres lisent 1648.)

On n'a décrit que deux états de ce morceau, qui est rare; mais j'en compte trois.

Premier état. La continuation de la digue qui paraît sur la gauche, et qui va en descendant du même côté, y est toute blanche, sauf trois ou quatre petits traits. Le côté de la digue où se voient les deux chiens est également tout clair. Le nom de Rembrandt ne se trouve pas encore dans cette première épreuve, non plus que la date.

Deuxième état. La continuation de la digue, sur la gauche, est encore blanche; mais le côté droit de la digue est ombré de tailles fines, serrées et en partie croisées. On voit dans cette épreuve le nom de Rembrandt et la date 1632.

Troisième état. La continuation de la digue sur la gauche est éteinte par des hachures données à la pointe sèche, lesquelles ne sont pas encore ébarbées dans les premières épreuves de cet état.

Hauteur, 0,160, largeur, 0,130.

BARTSCH, 232. CLAUSSIN, 229. WILSON, 229.

Cette pièce est fort estimée. On la regarde avec raison comme un des plus frais et des plus jolis paysages du maître. J'ajoute que c'est un

ouvrage de sa jeunesse, c'est-à-dire du temps où il finissait beaucoup sa peinture, dessinait naïvement et n'avait pas encore enhardi sa pointe ni élargi sa manière.

Rien n'est abandonné au hasard dans ce petit morceau. Pas de griffonnement rapide, pas de fouillis. Chaque objet est accusé avec délicatesse, d'une pointe fine et attentive. Le feuillage des deux arbres est exprimé avec transparence et avec grâce; on y sent les allures de la branche et la manière dont elle groupe ou divise ses bouquets de feuilles. Le menu gazon qui couvre le rivage, les plantes qui croissent à fleur d'eau, les humides roseaux qui se penchent sur ce canal immobile, et la clôture agreste, composée de planches inégales, qui ressemble à une rangée de gardes autour de cette pauvre demeure, toutes ces choses sont exécutées avec patience, avec amour, aussi finement qu'on puisse le désirer. N'était la présence éloignée de l'homme qu'on aperçoit penché dans une barque, au delà des palissades avancées de la chaumière, on croirait ce petit endroit désert, et le crâne de cheval qu'on voit gisant sur l'herbe courte le donnerait à penser; mais quand on a parcouru le pays de Rembrandt, on reconnaît ici une de ces maisonnettes isolées, silencieuses et closes, que baignent les innombrables canaux de la Hollande, et dont le toit verdoyant se colore, sur les quatre heures de l'après-midi, d'un rayon de soleil... Mais que signifie ce paysage? dira-t-on, et pourquoi donc cette estampe est-elle si recherchée? Parce que le peintre a éprouvé un plaisir intérieur à contempler cette cabane décorée de verdure, et qu'il a traduit le sentiment de paix et de bonheur qu'elle lui inspira en caressant les moindres détails qui frappaient sa vue. Rembrandt, qui dans son âge mûr voyait toujours la nature en grand, et rendait la masse avant d'exprimer les détails, a procédé autrement cette fois. Avec des détails bien observés et bien rendus il a fait un petit ensemble plein de grâce.

333. *Le Moulin.*

Pièce improprement dite : *le Moulin de Rembrandt*

Ce moulin est placé tout à fait à la gauche de l'estampe. On n'en voit entièrement que trois ailes. Auprès du moulin, à droite, vers le milieu, est une maison basse de forme carrée et couverte de tuiles. Il y a sur la droite un paysage plat, légèrement indiqué et coupé de canaux. Sur une petite éminence paraissent deux figures. Au pied d'une des échelles du moulin est un meunier qui porte un sac de farine; au pied de la maison basse, on distingue une femme occupée à laver du linge dans un des canaux qui baignent le moulin et ses alentours. On lit au bas de l'estampe : *Rembrandt* 1641.

Ce morceau est très-brillant de ton dans les premières épreuves tirées avec les barbes. On remarque dans le ciel une légère teinte, qui fait l'effet d'un nuage, et qui provient du soulèvement et des craquelures du vernis lors de la morsure. Cette teinte s'est naturellement affaiblie au fur et à mesure du tirage.

Hauteur, 0,207; largeur, 0,140.

BARTSCH, 233. CLAUSSIN, 230. WILSON, 230.

On a longtemps cru, sur la foi d'Houbraken, que le moulin de Rembrandt était situé dans le village de Koukerk, et il a été fait plusieurs gravures représentant ce prétendu moulin. Mais il est aujourd'hui bien constant que la maison d'Herman van Rijn et son moulin étaient situés dans la ville même de Leyde, tout contre le rempart, à côté de la porte Blanche. Curieux de tout ce qui touche à Rembrandt, j'ai voulu aller moi-même éclaircir une question qui intéresse la vérité historique et les amateurs. J'ai donc fait et refait le voyage de Leyde tout exprès pour bien reconnaître le lieu de naissance de Rembrandt et le moulin de son père, ou au moins la place où ce moulin avait existé.

Ne connaissant personne à Leyde lors de mon premier voyage, je fus conduit par ma bonne fortune dans la maison d'un jeune philologue fort distingué, M. Kiehl, alors professeur au gymnase de Leyde, qui, me voyant aux prises avec un Batave de pur sang, me tira d'affaire en m'adressant la parole en bon français. Je n'eus pas plutôt



exposé le but de mon voyage, que M. Kïehl, laissant là le *Trésor de la langue grecque*, me conduisit chez M. Elsevier, que je savais fort instruit dans les antiquités de Leyde. En traversant la rue, j'étais passé d'Henri Estienne à Elsevier... car j'étais chez le descendant de ces fameux imprimeurs qui ont rempli le monde de leurs beaux livres et de leur nom. M. Rammelman Elsevier eut l'obligeance de me communiquer le résultat de ses recherches et les extraits de toutes les pièces qu'il avait trouvées à l'Hôtel de ville de Leyde. Et d'abord, du registre de la population de l'an 1581, il résulte que la grand'mère de Rembrandt, Lysbeth, fille de Harmen, veuve de Gerrit Roelops van Rijn, s'était mariée en secondes noces avec Corneille Claesz, meunier de Berkel, demeurant depuis 1574 dans le Weddesteeg, à Leyde, près du Wittepoort (porte Blanche). Cette Lysbeth eut deux enfants, Harmen ou Herman, et Mariette Van Rijn. Herman fut meunier, comme son beau-père, et se maria le 8 octobre 1589 à Cornélie van Zuidbroeck, dans l'église protestante de Saint-Pierre, à Leyde. De ce mariage naquirent sept enfants, dont Rembrandt fut le sixième. Les différents registres des emprunts du denier 200e et de l'argent de cheminée, et le testament des père et mère de Rembrandt, déposé par eux chez le notaire Woudenvliet, constatent que Harmen et sa famille ont toujours demeuré dans le Weddesteeg, et que dans cette rue était situé le moulin à drèche, *moutmolen*, qu'ils possédaient de moitié avec Clément Lenaerts Ruys. Enfin le recensement de la population, fait en 1622 pour payement de la taxe, fixe au même endroit la demeure d'Harmen van Rijn.

Muni de ces renseignements précieux, je m'empressai de me rendre, avec M. Kiehl, dans cette rue du Weddesteeg, pour y reconnaître la maison de Rembrandt. Le Weddesteeg est une petite rue, située à une extrémité de la ville, tout près de la porte Blanche, et qui, du prolongement du Breedstraat, qui est la principale rue de Leyde, conduit au Rhin. Cette ruelle, silencieuse et propre, est bornée à l'est par sept ou huit maisons, dont une seule paraît plus ancienne que les autres; à

l'ouest par le mur d'une caserne et par un enclos planté d'arbres, qui n'a d'autre limite que le rempart de la ville, baigné par le Rhin, dont les eaux se confondent en cet endroit avec celles d'un large canal. Comme il est spécifié que la maison d'Harmen était à l'est de la rue et le moulin à l'ouest, nous n'eûmes pas de peine à préciser la place que nous cherchions, laquelle était circonscrite dans l'espèce de trapèze formé par le Weddesteeg, le prolongement du Breedstraat jusqu'à la porte Blanche, et le Rhin. Weddesteeg signifie petite rue de l'Abreuvoir. En effet, de l'autre côté du canal se trouve encore l'abreuvoir aux chevaux qui a donné son nom à la ruelle. J'étais heureux de ma découverte, et je regrettais de n'avoir pas les clefs de ce jardin ombragé d'arbres qui avaient pris racine dans le moulin historique de Rembrandt, quand j'appris que l'enclos était loué à une dame fort instruite, de la ville de Leyde, qui, sans avoir connaissance des pièces trouvées par M. Elsevier, affirmait aussi, sans doute d'après les titres de propriété, que son enclos occupait la place même où avait été le moulin de Rembrandt.

J'en étais là lorsque, dans un second voyage à Leyde (en 1858), je pus vérifier d'une manière certaine que ce moulin, rendu si fameux par la naissance d'un grand homme, et qui est abattu aujourd'hui, existait bien réellement à la place indiquée par les actes de l'état civil qu'avait découverts M. Elsevier; et voici comment. Un artiste hollandais du XVIIe siècle, Bisschop, qui fit ses études à l'Université de Leyde, et qui florissait vers 1660, alla un jour se placer sur le pont de la Morschpoort (c'est une des portes de la ville et la plus voisine de la porte Blanche), et de ce pont il dessina le rempart de Leyde, attenant à la porte Blanche et baigné par le Rhin. Or, dans son dessin, précisément à la place désignée par les registres, entre le fleuve et le Weddesteeg, sur le rempart, se trouve un moulin qui est, à n'en pas douter, celui de Rembrandt. Ce précieux dessin, que j'ai vu à Leyde, appartient à M. Kneppelhout van Sterkenburg, et les amateurs apprendront avec plaisir que M. Cornet, directeur du Musée de Leyde

et peintre-graveur des plus habiles, en a fait une bonne et fidèle eau-forte [1].

Ce point parfaitement établi, il reste à examiner si l'estampe décrite par Adam Bartsch sous le n° 233 de son catalogue, et connue parmi les amateurs sous le nom de *Moulin de Rembrandt*, représente en effet le lieu de naissance de ce grand peintre. Évidemment non, et la preuve, c'est que dans la gravure de Rembrandt il n'y a aucune trace du rempart de la ville. Or les fortifications de Leyde, encore debout aujourd'hui, existent au moins depuis l'année 1574, époque du siége de cette place par les Espagnols, et le dessin de Bisschop démontre qu'elles étaient au XVII[e] siècle ce qu'elles sont encore maintenant.

Si l'intérêt de la vérité historique a pu diminuer cette fois l'intérêt de curiosité que les amateurs attachaient au *Moulin de Rembrandt*, cette estampe n'en est pas moins une eau-forte admirable, où la pointe du graveur a exprimé en se jouant, et avec un charme infini, jusqu'aux moindres détails de cette construction en brîques un peu délabrée, qui serait indifférente et inaperçue dans la nature, et qui est dans l'art remplie d'intérêt, de saveur et de couleur. Un des plus intelligents graveurs de paysages qui aient existé, François Vivarès, a exécuté une copie en sens inverse de ce *Moulin;* et, bien qu'il y ait mis tout son talent, on peut voir combien il est encore resté en arrière de son modèle, combien sa touche, pourtant si spirituelle et si ferme, paraît lourde et sèche à côté de celle de Rembrandt. C'est qu'en effet, dans l'œuvre de ce grand maître, tout semble créé par un acte de sa volonté, ou, pour mieux dire, par une émanation de son sentiment le plus intime. Le procédé n'est chez lui que l'obéissant traducteur des perceptions de l'âme; c'est pour cela qu'il est si mobile, si souple, si varié. Ailleurs, sa main est brutale, sa manière est violente et heurtée, il se sert de sa pointe comme d'un sabre ; ici, au contraire, il est fin,

---

1. Nous l'avons fait graver nous-même par M. Flameng, et on en trouve une épreuve dans le premier volume du présent ouvrage, en regard de la page 4.

délicat jusqu'à la grâce. A le voir dessiner avec tant d'amour, on pourrait croire, malgré tout, qu'il attachait quelque pensée d'affection à ce vieux moulin dont les lignes se balancent et se combinent si harmonieusement, et à cette masure qui conserve encore une certaine élégance rustique dans sa toiture en tuiles flamandes, tapissée de lichens, de graminées et de fleurs.

334. *La Campagne du peseur d'or.*

On a ainsi nommé cette estampe parce qu'elle représente la campagne de Uytenbogaert, receveur des états de Hollande, celui dont Rembrandt a gravé un si beau portrait. C'est un paysage oblong en travers, presque entièrement gravé à la pointe sèche et peu fait. Vers le milieu s'élève une grande maison à la droite de laquelle s'étend un bois; dans ce bois on distingue plusieurs pavillons. Sur la droite, on remarque une église dont le clocher carré se termine en flèche avec une très-haute girouette. L'église est entourée d'arbres auprès desquels il y a trois maisons contiguës, et, plus loin, d'autres habitations formant un village. Dans une prairie qui est devant les trois maisons, on aperçoit plusieurs petites figures et quelques animaux. Sur la gauche de l'estampe est une maison d'été de forme octogone avec des fenêtres sur chaque face; elle est environnée d'une pièce d'eau dans laquelle nagent des canards. Dans le plus grand éloignement se dessine une ville avec une cathédrale et d'autres églises. On lit au bas de la gauche : *Rembrandt* 1651.

Hauteur, 0,119; largeur, 0,317.

BARTSCH, 234. CLAUSSIN, 231. WILSON, 231.

Les amateurs attachent beaucoup d'importance à la possession de ce paysage, non-seulement parce qu'il est rare, mais parce qu'il se lie dans leur pensée au souvenir d'un homme qui fut l'ami de Rembrandt, et qui leur est connu si bien et de si près par un portrait magnifique, *le Peseur d'or*. L'estampe est d'ailleurs curieuse en ce que le peintre, cette fois, a sacrifié l'effet au désir d'être exact en détail autant qu'en masse, et de laisser, pour ainsi dire, une topographie de la campagne de Uytenbogaert. Il n'a donc rien oublié, ni la maison octogone, ni la pièce d'eau, ni les canards, ni les pavillons qui surmontent le bois, ni

l'église du village voisin, ni le clocher, ni la girouette, ni l'extrême lointain où l'on aperçoit les principaux monuments d'une grande ville. Rien n'a été non plus jeté dans l'ombre, et chaque chose a conservé sa valeur. La planche étant peu faite, Rembrandt s'est servi des barbes de la pointe sèche pour suppléer à l'absence de travail par des salissures heureuses et par quelques noirs décidés. Aussi les amateurs recherchent-ils les épreuves chargées de manière noire, les autres étant dépourvues d'effet et n'ayant d'autre mérite qu'une étonnante planimétrie. Une autre façon, pour Rembrandt, de terminer sa gravure en l'harmonisant, a été d'en tirer quelques épreuves sur ce beau papier du Japon dont le ton écru, sourd et légèrement mordoré donne de la chaleur et du gras, même à une ébauche.

335. *Le Canal aux cygnes.*

Toute la largeur de l'estampe est occupée sur le devant par un canal sur lequel on voit deux cygnes à gauche. A droite, sur le bord, sont assises deux figures, dont l'une pêche à la ligne. Au delà du canal s'étend une grande prairie où paissent quelques vaches, et qui est terminée dans le fond par une montagne dont le point le plus élevé est au milieu de l'estampe. Au pied de cette montagne on distingue un village ombragé d'arbres, avec un clocher. On lit au bas de la gauche : *Rembrandt f.* 1650.

Claussin, dans son *Supplément*, avait déjà décrit les deux états de ce joli paysage.

Premier état. Les arbres du fond ne sont ombrés que d'une simple taille, et la partie de la prairie qui est derrière les vaches est claire.

Second état. Les arbres du fond sont couverts d'une seconde taille croisant la première; le clair de la prairie est éteint par des hachures légères; la montagne s'est effacée au point qu'elle a presque disparu dans les dernières épreuves de ce second état.

Hauteur, 0,081; largeur, 0,108.

BARTSCH, 235. CLAUSSIN, 232. WILSON, 232.

336. *Le Paysage au bateau.*

C'est le pendant du *Canal aux cygnes.* Le devant est pareillement occupé par un canal, sur le bord duquel est amarré un bateau qui remplit toute la largeur de l'estampe. A la droite est un grand arbre qui touche le haut de la planche; sur la gauche, le canal est traversé par un pont de bois. On aperçoit dans le lointain une église qui est celle d'un village garni d'arbres. Au-dessus des arbres s'élève une tour carrée qui est au milieu du paysage. Vers la gauche, on lit : *Rembrandt f.* 1650, le chiffre 6 à rebours. Ce morceau produit un effet piquant lorsque les épreuves en sont tirées de la planche non ébarbée; mais ces épreuves ne sont pas communes.

Il y a aussi deux états de ce paysage, mais ils n'ont pas encore été décrits. C'est au Musée d'Amsterdam que nous les avons vus.

Premier état. Les feuillages qui sont devant la tour qu'on aperçoit dans le lointain, ne présentent pas de fines tailles à la pointe sèche. Le toit de l'église, à droite de la tour, est entièrement blanc. La ligne de l'horizon du même côté n'offre pas, au-dessus de trois petits traits verticaux, un contour en demi-cercle, très-visible dans l'état suivant.

Second état. Les feuillages devant la tour ont reçu de fines tailles à la pointe sèche. Le toit de l'église est teinté; la ligne de l'horizon présente le contour en demi-cercle.

Hauteur, 0,081 : largeur, 0,108.

BARTSCH, 236. CLAUSSIN, 233. WILSON, 233

Wilson fait observer au sujet de ces deux paysages qu'on pourrait les réunir et n'en faire qu'un, si un coin du pont de bois qui est coupé par le bout de la planche dans le *Paysage au bateau,* était continué dans le *Canal aux cygnes.* Il est probable, en effet, que Rembrandt a dessiné ces deux paysages en même temps et du même point de vue, et qu'il les a séparés uniquement parce qu'une montagne dans l'un, une tour dans l'autre, formaient le centre d'une petite composition. Il a mieux aimé dès lors diviser son paysage en deux que de réunir deux paysages en un seul. Quoi qu'il en soit, ces deux pendants sont fort joliment gravés : ils sont pleins d'air et d'espace.

337. *Le Paysage à la vache qui s'abreuve.*

Le devant du paysage représente un canal auquel s'abreuve une vache placée à la droite de l'estampe. On voit au milieu un bateau qui paraît amarré au bord du canal, et dans ce bateau un paysan qui se courbe comme pour y ramasser quelque chose. Du côté gauche s'élève une colline qui tourne vers la droite et qui diminue de hauteur à mesure qu'elle s'éloigne dans le fond. Au pied de cette colline sont éparses quelques chaumières ombragées d'arbres.

Ce morceau n'est pas rare. Il y en a trois états bien distincts.

Premier état. Le terrain qui est à droite de la vache est tout à fait blanc. La colline est très-marquée; le fond est couvert d'une légère teinte grise.

Deuxième état. Le terrain à droite de la vache est en partie couvert de tailles. On remarque une place blanche sur le dos du paysan courbé dans la barque. La colline est moins visible que dans le premier état, et la teinte grise du fond a disparu peu à peu par l'effet du tirage.

Troisième état. La planche a été reprise. Le toit de la chaumière qui est placée au milieu de l'estampe présente des contre-tailles. On remarque à la cime des arbres qui s'élèvent à côté de cette chaumière deux branches délicates qui ne se trouvaient pas dans les précédents états. La place blanche sur le dos du paysan a disparu. La colline n'est plus visible ou presque plus.

Hauteur, 0,103; largeur, 0,128.

BARTSCH, 237. CLAUSSIN, 234. WILSON, 234.

La planche de ce paysage existe encore; elle faisait partie du fonds de la veuve Jean, qui a été vendu aux enchères en 1834. Aussi peut-on être assuré que les travaux qui constituent le troisième état ont été ajoutés par une main moderne et, probablement, depuis que les planches sont sorties du fonds de Basan, car les épreuves que cet artiste avait tirées sur le cuivre de Rembrandt, qu'il possédait (épreuves que l'on reconnaît à la couleur dorée du papier), ne portent pas encore la trace des travaux additionnels dont nous venons de parler. Quant aux deux premiers états, ils sont brillants et d'un très-bel effet. Peut-être le second est-il préférable au premier, parce que la colline, y étant d'un

ton plus léger, s'éloigne d'autant, et qu'en fuyant ainsi elle agrandit le paysage.

338. *Le Village à la vieille tour carrée.*

C'est un morceau probablement *unique*, plus large que haut, et qui représente un village vers le milieu duquel s'élève une grosse tour carrée. Ce village est ombragé d'arbres. Au bas est écrit : *Rembrandt*, 1653.

Hauteur, 0,099, largeur, 0,153.

BARTSCH, 238. CLAUSSIN, 235. WILSON, 235.

Bartsch a fait suivre cette courte description de la note suivante : « Le sentiment de Pierre Yver est que ce paysage est le même que celui qui est décrit au nº 210 du catalogue de Gersaint. La grosse tour carrée, qui est commune aux deux estampes, semble fonder cette opinion. Mais il y a deux différences qui la contrarient et qui l'emportent sur elle, savoir : celle des dimensions et celle de l'année, lesquelles prouvent que les deux descriptions ne peuvent se rapporter à la même estampe. » Claussin ajoute : « Ce morceau faisait partie de l'œuvre de Barnard. »

Bartsch a raison : il y a deux estampes, et nous pouvons l'affirmer aujourd'hui que l'épreuve de Barnard est entrée dans la collection du British Museum. Mais, à la première vue, la pièce nous a paru un peu suspecte; on ne reconnaît guère la main de Rembrandt dans la touche du feuillé; la tour et les maisons du village sont gravées assez librement, mais d'une manière qui manque de variété et d'esprit. A ces raisons de douter s'en joindrait une autre : c'est que le *Village à la vieille tour carrée* ne se trouvait point dans l'œuvre de Van Leyden, le plus complet et le plus authentique de tous. Et ce qui prouve, au surplus, que beaucoup d'amateurs ont eu la même impression que nous, c'est que l'épreuve de Barnard, qui avait été achetée par M. Pole

Carew, ne fut poussée à la vente de ce dernier qu'au chiffre de 19 livres sterling. Or c'était là un prix d'adjudication relativement médiocre, si l'on considère que l'épreuve était *unique* et que les amateurs anglais sont fous des paysages de Rembrandt.

Wilson, Claussin et Bartsch ont décrit, après le *Village à la vieille tour carrée,* un paysage que nous avons cru devoir supprimer, le *Canal à la petite barque*. Claussin avait déjà indiqué cette suppression dans son *Supplément,* où il dit : « Ce morceau, gravé d'une manière extrêmement griffonnée, et dont les parties ombrées sont lourdement poussées au noir, ne me paraît pas être de la main de Rembrandt ; les arbres qui se voient à droite y étant feuillés dans un goût si différent du sien, je ne puis l'attribuer qu'à son école. »

339. *Le Petit Homme.*

Une petite figure d'homme que l'on remarque vers le milieu, en tirant sur la droite, a fait appeler ainsi ce paysage, qui est d'une extrême rareté et qui manque dans toutes les grandes collections. La description sommaire qu'en donnent nos devanciers nous fait croire qu'ils n'ont jamais vu la pièce. A leur description en deux lignes ils ajoutent un seul trait, c'est que, dans l'éloignement, on distingue deux moulins à vent et un clocher.

Hauteur, 0,076, largeur, 0,202.

BARTSCH, 239 CLAUSSIN, 237. WILSON, 237.

340. *Le Grand Arbre.*

Au milieu du paysage s'élève un grand arbre dont le feuillé est traité d'une manière très-griffonnée et fort chargée de noir. En avant de l'arbre, un peu sur la droite, sont ébauchées deux figures, homme et femme, qui marchent à côté l'une de l'autre. Dans le fond, sur la gauche, on aperçoit une maison à travers quelques arbres. Le bas de ce paysage n'est point achevé. De la plus grande rareté.

Hauteur, 0,162; largeur, 0,128.

BARTSCH, 241. CLAUSSIN, 238. WILSON, 238.

Le *Grand Arbre* manque dans l'œuvre du musée d'Amsterdam et dans celui du British Museum ; mais il en existe une épreuve à Paris, au Cabinet des estampes, et cette épreuve ne soulève aucun doute sur l'authenticité du morceau.

A la suite du *Grand Arbre,* Bartsch et Claussin ont décrit dans leurs catalogues le *Paysage à la barrière blanche ;* mais nous avons dû retrancher cette pièce de notre œuvre depuis qu'on en a trouvé une épreuve du premier état que Philippe de Koning a signée au crayon rouge : *P. de Koning f.* 1659. Cette épreuve, dont la signature était d'autant moins douteuse que le paysage est tout à fait dans le goût de Koning, se trouvait en la possession de Wilson ; aussi a-t-il supprimé le *Paysage à la barrière blanche.*

341. *Le Pêcheur dans une barque.*

Le devant de l'estampe est occupé par deux barques à voile qui flottent sur l'Amstel. A gauche paraît le gouvernail d'une autre barque dans laquelle est assis un homme qui pêche. Dans le fond, de l'autre côté du fleuve, on voit un village, au milieu duquel s'élève un très-haut moulin à vent. A droite on distingue la pointe d'un clocher. Tout ce morceau est exécuté à la pointe sèche, et il a cela de particulier que le ciel en est sale comme s'il avait été mal lavé à l'encre de Chine. Extrêmement rare.

Hauteur, 0,112 ; largeur, 0,139.

BARTSCH, 243. CLAUSSIN, 240. WILSON, 339.

On remarquera que nous avons supprimé ici la pièce qui vient après le *Pêcheur dans une barque,* et que l'on nomme, dans les catalogues de Bartsch et de Claussin, *le Paysage au canal.* C'est une estampe gravée, il est vrai, avec beaucoup de vitesse ; mais cela même ne suffit pas pour expliquer l'étrange disparate que produit cette estampe parmi les paysages de Rembrandt. On n'y reconnaît ni son esprit, ni sa main, ni ses habitudes. Les fabriques penchent, les clochers ne sont pas d'aplomb, le travail est monotone et machinal. Le maître a eu quelque-

fois occasion de graver une planche très-rapidement, par exemple le *Pont de Six,* et, malgré l'extrême vitesse de son travail, la fermeté de sa main ne s'est pas trahie, ni la sûreté de son coup d'œil. Au surplus, ce n'est pas sans avoir pris le conseil de quelques connaisseurs très-habiles que nous avons retranché le *Paysage au canal.* Tous ceux qui ont été consultés ont partagé notre première impression.

342. *La Maison basse au bord du canal.*

Vers le milieu du paysage on remarque une maison peu élevée, construite sur le bord d'un canal. Au-dessus du toit s'élève le pignon d'une autre maison qui est placée derrière et qui se termine en pointe. A côté de ces maisons, sur la droite, il y a quelques arbres et une barrière de planches. Un chemin, qui commence au milieu de l'estampe, s'éloigne en tirant vers la droite et passe devant les arbres. Sur la gauche, on distingue, dans le lointain, deux moulins à vent et un clocher. Extrêmement rare.

Hauteur, 0,078, à la droite, et 0,072 à la gauche; largeur, 0,261.

BARTSCH, 245. CLAUSSIN, 242. WILSON, 241.

Il en est de ce paysage comme du *Carrosse* et des *Deux Maisons au pignon pointu.* Nous n'en avons vu que deux épreuves, celle du Musée d'Amsterdam et celle du British Museum : l'une et l'autre sont lavées à l'encre de Chine et elles imitent un dessin. On a gratté en quelques endroits les morsures et les tailles de la gravure pour y substituer un lavis. Vu la faiblesse de l'estampe, je croirais volontiers que Rembrandt n'en a fait que le dessin ; que ce dessin ayant été assez mal gravé par un autre, le maître aura rétabli sur quelques épreuves l'aspect de son dessin original. Peut-être même l'auteur de la gravure aura-t-il essayé de la corriger avec le pinceau, et de la rendre ainsi plus conforme au lavis qu'il avait eu pour modèle, comme nous l'avons dit pour les *Deux Maisons au pignon pointu.* C'est la seule manière d'expliquer la présence dans plusieurs cabinets d'une même estampe toujours lavée à l'encre de Chine. Selon toute vraisemblance, encore une

fois, Rembrandt, après avoir fait un dessin, l'aura laissé graver sous ses yeux par un de ses élèves, et il lui aura ensuite donné une leçon sur le papier, ou bien il l'aura invité à retoucher lui-même sa gravure sur l'épreuve.

Ici devrait se trouver, d'après l'ordre suivi par nos devanciers, le paysage qu'on nomme *le Pont de bois*. Mais ce paysage nous a paru trop suspect pour être admis dans l'œuvre. Il n'en existe qu'une seule épreuve (du moins que nous sachions), celle du Musée d'Amsterdam. C'est après avoir demandé l'avis des savants conservateurs de ce Musée que nous avons noté dans notre catalogue le *Pont de bois* comme devant être supprimé. Un peintre éminent, qui avait fait le voyage de Hollande avec nous, M. Paul Chenavard, ayant donné à son tour un avis conforme, il ne nous est plus resté aucun doute.

343. *Le Paysage aux palissades.*

Vers la droite de l'estampe on voit un canal en perspective, et vers le milieu, un grand arbre qui surpasse tous les autres en hauteur, et dont l'image se reproduit dans l'eau. A côté de cet arbre est une grande chaumière vue de profil, devant laquelle s'élèvent quelques arbres qui ne sont point ombrés; derrière la chaumière est une grange à foin, aussi entourée d'arbres. Le lointain de ce côté offre la vue d'un village où l'on distingue deux moulins à vent. Sur la droite paraît une palissade placée le long d'un grand chemin que côtoie le canal et qui conduit au loin à quelques maisons ombragées d'arbres que l'on aperçoit indistinctement. Le fond est clair dans le haut, et on y lit, sur la droite : 1659. Ce morceau est au nombre des plus rares.

Hauteur, 0,074; largeur, 0,202.

BARTSCH, 247 CLAUSSIN, 244. WILSON, 243.

Comme la *Maison basse au bord du canal,* ce morceau ne se trouve que lavé à l'encre de Chine. Il manque au Cabinet des estampes de Paris; mais il y en a une épreuve au Musée d'Amsterdam et une autre au British Museum. Les observations que nous avons faites précé-

demment au sujet des paysages transformés en dessins s'appliquent à celui que nous venons de décrire Nous devons ajouter toutefois que le *Paysage aux palissades* est une pièce un peu meilleure que la *Maison basse au bord du canal,* et qu'elle est plus digne ou plutôt moins indigne du maître. Wilson la croit de Koning. Basan en a fait une copie.

344. *La Grange remplie de foin.*

Un paysage qui ne fait pas grand effet, parce que l'eau-forte n'a pas assez mordu. Au milieu est une grange remplie de foin, attenant à une maison de paysan, devant laquelle il y a une barrière qui règne le long de la maison, et un bouquet d'arbres touffu; plus loin on aperçoit quatre arbres élevés. Le reste de la planche, sur la droite, a manqué à la morsure dans un espace d'environ 7 millimètres. Sur le devant s'étend un canal vers le milieu duquel il y a quelques joncs et une petite barque amarrée à une perche fichée dans l'eau. Morceau extrêmement rare.

Hauteur, 0,099; largeur, 0,153.

BARTSCH, 248. CLAUSSIN, 245. WILSON, 244.

A la suite de ce paysage, Bartsch, Claussin et Wilson en ont décrit deux autres : la *Maison de paysan avec cheminée carrée* et la *Maison aux trois cheminées.* Après mûr examen, nous avons cru devoir retrancher ces deux pièces, qui nous ont paru plus que douteuses : l'aspect en est dur, le travail grossier et pesant. Il serait possible qu'il existât une eau-forte pure de la *Maison de paysan avec cheminée carrée,* qui est une pièce évidemment reprise d'une main lourde; mais jusqu'à ce qu'on vienne à découvrir une épreuve de cette pure eau-forte dont nous soupçonnons l'existence, il n'est pas convenable d'attribuer à Rembrandt un morceau qui ferait dans son œuvre une telle disparate. La *Maison aux trois cheminées,* quoique moins mauvaise, est cependant rejetée par la plupart des connaisseurs; elle l'a été notamment par feu M. Carpenter, conservateur des estampes au British Museum.

345. *Le Chariot à foin.*

Un paysan tire de l'eau d'un puits derrière lequel s'élève un arbre de haute futaie. A côté du puits on voit une colline et le toit d'un grenier à foin. Devant cette colline il y a deux troncs d'arbres et un chariot chargé de foin. Le fond est blanc.

Hauteur, 0,067; largeur, 0,132.

BARTSCH, 251. CLAUSSIN, 248. WILSON, 247.

Cette pièce, quoique douteuse, peut être conservée dans le catalogue de Rembrandt, parce qu'elle n'est pas de nature à déparer l'œuvre du maître, autant du moins que les précédentes. Il a dû exister aussi du *Chariot à foin* une eau-forte pure qui, si on la découvrait, lèverait probablement tous les doutes.

346. *Le Taureau.*

Petit paysage boisé où l'on voit un taureau attaché par les cornes avec une longue corde et qui est tourné vers la droite. Derrière ce taureau est un gros tronc d'arbre que l'on remarque parmi les autres arbres qui remplissent le fond. Sur la gauche est une sorte de barrière, et sur la droite, dans l'éloignement, on distingue une maison rustique. Au bas, du même côté, dans le coin de la planche, on lit : *Rembrandt f.*, 164., le dernier chiffre n'étant pas exprimé. Ce morceau est de la dernière rareté. Il n'en existe à notre connaissance, jusqu'à présent, qu'une seule épreuve, celle du Musée d'Amsterdam.

Hauteur, 0,074; largeur, 0,105.

BARTSCH, 253. CLAUSSIN, 250. WILSON, 249.

Lorsque je vis pour la première fois, il y a bien longtemps (en 1847), l'œuvre du Musée d'Amsterdam, j'étais fort curieux de vérifier la suite des paysages, parce que dans cette suite se trouvent les morceaux les plus rares, et que le Musée hollandais possède justement presque tous ceux qui manquent au Cabinet des estampes de Paris. De tous les

paysages qui, jusqu'alors, m'avaient été inconnus, aucun ne me frappa plus vivement que le *Taureau*. Ce n'est, à vrai dire, qu'un croquis rapide, un griffonnement même. Mais il est plein de feu, il est superbe. Bien que le taureau soit dessiné presque au simple trait, les formes de la bête sont senties à merveille, et l'on ne voit pas ce que pourraient y ajouter ni un modelé plus complet, ni le prestige de la couleur, ni de plus importantes dimensions. Rembrandt a montré ici



le secret qu'il a, plus que personne, de tout exprimer brièvement, je veux dire de démêler les traits caractéristiques dans les choses vivantes ou inertes, de choisir les lignes significatives et frappantes, d'aller droit à l'essentiel. Voilà comment il lui a suffi d'un quart d'heure peut-être pour traduire, sur une planche de cuivre pas plus grande que la paume de sa main, l'impression qu'il a éprouvée en rencontrant au détour d'un bois ce taureau attaché, cette bête farou-

che, dont la tête grosse et l'épaisse encolure contrastent avec la finesse des jambes et la légèreté du train de derrière. Une chose admirable aussi, dans cette estampe de rien, c'est qu'elle ne produirait pas plus d'effet quand même on lui donnerait les dimensions de l'in-folio, tant il est vrai que la grandeur est une qualité non des choses, mais de l'esprit qui les voit. La clôture rustique, le vieux tronc ébranché, l'herbe humide, la profondeur du bocage, au fond duquel on aperçoit, par une éclaircie, une maison de paysan, tout cela, dans un petit carré de papier, prend les proportions de la réalité même, et vous transporte en pleine nature, au milieu des bois.

Ce fut en tremblant que je demandai, quelques années après, la permission de calquer un si précieux morceau. Il fallut parlementer longtemps pour l'obtenir. Enfin, en échange de quelques bons offices (j'avais offert au Musée la photographie d'un paysage presque unique, la *Terrasse*), on me permit d'exécuter un calque, mais seulement avec un crayon mou, pour éviter le risque d'altérer l'épreuve par la moindre pression, par la moindre rayure. Je suis assuré que les amateurs seront ravis de trouver ici la petite gravure que M. Flameng a si bien exécutée d'après mon calque. Devinant la finesse de l'original sous les traits émoussés de mon crayon, rétablissant par l'intention ce qu'il ne pouvait copier d'après le modèle, et faisant mordre son eau-forte avec un tact surprenant, l'habile graveur a reproduit avec une rare fidélité le paysage du maître, comme si, à travers le papier de mon calque, il eût vu transparaître l'estampe calquée.

Quand on jette les yeux, dans l'œuvre du Musée d'Amsterdam, sur une autre pièce rarissime, le *Château*, qui est justement placée tout à côté du *Taureau*, il est impossible de ne pas voir que cette autre pièce n'est pas de Rembrandt. On ne se sent plus en présence du même artiste; on n'est plus en communication avec le même esprit. Aussi n'avons-nous pas hésité à supprimer le *Château*, qui, dans les catalogues de nos devanciers, vient immédiatement après le *Chariot à foin*.

347. *La Rue du village.*

Autre paysage d'une rareté extrême. On y voit sur la droite deux maisons à plusieurs étages et à pignons pointus, qui sont placées à côté l'une de l'autre. Au-dessus d'un des pignons s'élève une petite tour ronde, et derrière cette tour paraît le toit d'une troisième maison, plus haute encore que les deux premières. Du côté de la première maison on remarque un bouquet d'arbres, et devant la porte, deux autres arbres. Vers le milieu de la planche, quelques chaumières semblent former le bout d'une rue qui se voit en perspective et qui conduit en droiture dans le fond. Une autre rue très-large traverse le côté gauche du paysage; elle est marquée par deux rangs de maisons ombragées d'arbres que l'on distingue confusément.

Hauteur, 0,081 (environ[1]), largeur, 0,153.

BARTSCH, 254. CLAUSSIN, 251. WILSON, 250.

La *Rue du village* ne se trouve ni au Cabinet de Paris, ni au Musée d'Amsterdam, ni au British Museum; mais il en existe une épreuve, probablement unique, dans la collection impériale à Vienne. C'est d'après cette épreuve que Bartsch a décrit l'estampe. Nous n'en pouvons rien dire de plus, ne l'ayant jamais vue.

Ici finit pour nous la liste des paysages de Rembrandt. Il y en a deux autres dans les catalogues de Bartsch et de Claussin : le *Paysage non fini* et le *Paysage au canal;* mais le premier, comme l'a fait observer Wilson, porte un monogramme composé des lettres P. D. K. entrelacées, monogramme qui est, à n'en pas douter, celui de Philippe de Koning, élève de Rembrandt. Le second est un morceau dont on ne connaît que des copies qui sont placées dans divers cabinets, notam-

---

1. L'épreuve dont Bartsch donne la description étant rognée par le haut, il n'a pu en déterminer exactement la hauteur.

ment à Paris, parmi les originaux. Ce qui le prouve, c'est que tous les objets mentionnés dans la description de Claussin, entièrement empruntée de Bartsch, sont en sens inverse dans les épreuves que nous regardons comme des copies. Où se trouve l'original? Nous l'ignorons; mais ce qui est sûr, c'est qu'il est absolument impossible d'attribuer à Rembrandt un aussi misérable ouvrage, *a miserable performance,* selon l'expression de Wilson.

Restent maintenant cinq autres paysages décrits par l'iconographe anglais, ce sont : 1° le *Pêcheur dans une barque* (a landscape, with a fisherman in a boat), qu'il ne faut pas confondre avec le n° 341 du présent catalogue; 2° le *Village séparé par une digue.* Ces deux morceaux étaient déjà décrits dans l'ouvrage de Claussin; 3° le *Paysage aux deux pêcheurs* (landscape, with two fishermen); 4° les *Deux Chaumières en ruine* (two decayed thatched cottages); 5° la *Vieille Grange* (the old barn). Or aucun de ces cinq morceaux ne nous semble devoir figurer dans l'œuvre de Rembrandt.

Le premier est un dessin, ou du moins une gravure entièrement lavée à l'encre et au bistre, et rehaussée de blanc, de façon qu'on ne retrouve plus sous le lavis les traits du graveur. Les mêmes raisons qui nous ont fait retrancher du catalogue le *Carrosse,* nous ont empêché d'y ajouter le *Pêcheur dans une barque* (celui de Wilson), d'autant plus qu'il n'existe qu'une seule épreuve, celle du Musée d'Amsterdam, et qu'il nous est ainsi impossible de juger si la gravure que le dessin recouvre est ou non de Rembrandt.

Le second, qui est le *Village séparé par une digue,* est un paysage spirituellement gravé; mais il porte les initiales P. D. W. R., qui ne sauraient former, en aucun cas, le monogramme de Rembrandt, et qui probablement, suivant la remarque de Wilson, doivent être lus P. D. K. (Philippe de Koning).

Le troisième, qui est le *Paysage aux deux pêcheurs,* dont il existait une épreuve presque unique dans la collection Denon, est une estampe douteuse, qu'il ne convient pas, ce nous semble, d'attribuer au maître

sur une simple présomption. « Il est possible, dit Wilson, que cette pièce soit de Rembrandt, *this print is possibly by Rembrandt,* » mais la possibilité n'est pas ici un motif suffisant.

Le quatrième et le cinquième morceau, c'est-à-dire les *Deux Chaumières en ruine* et la *Vieille Grange,* qui se trouvaient dans la collection de lord Bute, sont considérés comme uniques. Wilson, après les avoir décrits dans son livre, les déclare lui-même douteux quelques lignes plus loin. Il n'y a donc pas lieu de les admettre, puisque le doute est, selon l'adage, une raison de s'abstenir. La *Vieille Grange* est d'ailleurs une de ces estampes que Rembrandt a lavées à l'encre de Chine, et dont le lavis seul est de sa main.

Telles sont les considérations qui nous ont décidé à ne pas introduire ces nouvelles estampes dans l'œuvre du maître.

Les six pièces qui suivent, ne pouvant former une classe à part, devaient être naturellement placées à la suite des paysages.

348. *Griffonnements avec un taillis et une étude de cheval.*

La plus grande partie de l'estampe est occupée par un taillis qu'entoure une clôture en planches. Au-dessous, vers la gauche, est gravée l'étude d'un cheval vu en raccourci par la croupe. Plus haut, dans le coin de la gauche, on voit une petite tête de profil, coupée par les bords du cuivre, et sur la droite une autre tête, vue de face, mais inachevée dans le bas; le fond est sale, les bords de la planche sont raboteux.

Hauteur, 0,108; largeur, 0,187.

BARTSCH, 364. CLAUSSIN, 354 WILSON, 358.

Cette pièce peut être considérée comme unique. On n'en connaît pas d'autre épreuve que celle du British Museum. C'est une de ces raretés qui furent cédées par Houbraken à un amateur anglais. L'étude de cheval est charmante et naïve comme un Van de Velde. Le taillis est à la fois massé et détaillé avec beaucoup d'esprit; la main

de Rembrandt s'y reconnaît à chaque trait. Pour Rembrandt, ce croquis était sans aucune importance, et il a dû se contenter d'en tirer une épreuve ou deux; pour nous, il est précieux précisément parce qu'il est familier, intime, sans prétention, et qu'il porte après tout la griffe du maître.

Qu'il nous soit permis d'ajouter que c'est à notre demande que l'honorable conservateur du *Print-Room* au British Museum, M. Carpenter, fit photographier ce rarissime griffonnement pour en offrir une épreuve aux principaux cabinets de l'Europe. Une de ces épreuves, qui sont en très-petit nombre, nous a été gracieusement donnée, et il va sans dire que nous y attachons le plus grand prix. On peut dire que nous possédons, au moyen de l'héliogravure de M. Amand Durand, dont les procédés admirables se perfectionnent de jour en jour, une estampe identique à celle du maître.

349. *Griffonnement avec un arbre.*

Vers le milieu de cette estampe, très-rare, s'élève un grand arbre qui touche presque au haut de la planche. Au pied de cet arbre est une figure debout. En regardant l'épreuve dans un autre sens, on remarque sur la gauche le commencement d'une tête d'homme dont la partie supérieure est seule achevée, car on n'en voit que l'œil droit, le front et le bonnet. Les cheveux touchent au coin gauche de l'estampe, et l'œil gauche paraît avoir été effacé avec le brunissoir; mais le sourcil est resté. Le cuivre ayant été coupé en cet endroit, la planche ne saurait avoir contenu autre chose que le haut de la tête. Au-dessus du bonnet est dessiné un œil isolé, et à la droite de cet œil on distingue quelques touffes de cheveux ébauchées.

Hauteur, 0,078; largeur, 0,067.

BARTSCH, 372. CLAUSSIN, 362. WILSON, 366.

La charmante copie que M. Flameng a exécutée de ce petit morceau nous dispense d'en parler. A vrai dire, ce n'est pas le nom de griffonnement qu'il faudrait donner à cette feuille d'études, car rien n'est plus fini et plus précieux que le commencement de la tête d'homme; l'œil en est superbe, et le bonnet de velours est modelé à faire envie aux



Suyderhoef et aux Edelinck. Ceux qui n'ont pas vu l'original peuvent être assurés que la copie de Flameng est d'une prodigieuse fidélité.



350. *Le Cochon.*

La bête est couchée sur le devant de l'estampe et son museau touche presque au bord gauche de la planche. Ses pieds sont liés avec des cordes, et celle qui tient les pieds de derrière est attachée à un petit poteau que l'on aperçoit dans le fond. Un peu vers la droite, derrière le cochon, ou plutôt la truie, on distingue cinq figures, qui ne sont que légèrement indiquées, savoir : un petit enfant que sa mère tient debout devant elle, et qui avance timidement la main comme pour toucher la soie de l'animal ; un jeune garçon qui est vu de profil et coiffé d'un chapeau ; un vieillard debout, qui a un panier à son bras, et un autre jeune garçon qui porte une vessie et qui tient l'instrument avec lequel on va sans doute égorger la bête. On lit au bas de la droite ; *Rembrand f.* 1643. Le haut du fond, de ce côté, est entièrement clair.

On connaît deux états de cette planche.

Premier état, extrêmement rare. La planche, raboteuse et irrégulière sur les bords, est un peu plus grande sur la gauche tant en hauteur qu'en largeur. Cette épreuve est naturellement plus vive et plus colorée que la suivante.

Second état. Le cuivre est réduit à la grandeur ordinaire et la planche est régularisée. C'est l'état décrit ; il n'est pas commun.

Bartsch signale une copie assez trompeuse de cette estampe. On la reconnaît, dit-il, premièrement, à ce que la planche est plus large, car elle porte 6 pouces 10 lignes (184 millimètres); secondement, à ce que l'ombre portée au-dessus de la tête du vieillard est continuée jusqu'au coin formé par le bord supérieur de la planche et par le trait perpendiculaire près du bord gauche; au lieu que, dans l'estampe originale, cette ombre portée ne remplit que la moitié de l'espace entre le coin et la tête du vieillard.

A la mention de cette copie, dont Bartsch ne nous indique pas l'auteur, nous ajouterons celle d'une autre copie très-habilement gravée, et qui serait trompeuse si elle n'était en sens inverse. C'est la copie exécutée par Novelli, et dont les épreuves sont encore assez rares, je ne sais pourquoi. On y lit au bas de la droite, en caractères fins : *Novelli inci* 1701

Hauteur [illegible], largeur 0,178

BARTSCH, 157. CLAUSSIN, 154. WILSON, 154.

Il faut croire que le cochon est un animal bien pittoresque, car les plus grands peintres, parmi ceux de la Hollande, lui ont fait l'honneur de l'introduire dans le royaume de l'art. L'inimitable Ostade, si ravissant et si profond en sa naïveté apparente; le spirituel Berghem; l'aimable Karel Dujardin, dont l'eau-forte est souvent assaisonnée d'une légère ironie; le rude Pierre de Laer, si intéressant par les libres allures de sa pointe; l'immortel Paul Potter et son habile interprète Marc de Bye, et bien d'autres encore, ont fait une étude complaisante du cochon. Chacun d'eux l'a peint suivant son humeur; mais presque tous l'ont représenté barbotant à l'auge ou se vautrant avec délices dans le fumier de la basse-cour. Rembrandt n'a dessiné le cochon qu'une seule fois, et il l'a regardé au moment où, les pieds liés avec des cordes, il va être saigné, la pauvre bête! et va mourir ainsi de cette mort lente, qui n'a pu être inventée que par le plus cruel des animaux, par l'homme... Déjà un garçon sans pitié montre, en ricanant, l'instrument qui va saigner le porc à la gorge, et tient la vessie qui doit recevoir le sang de l'animal... Mais, à ne considérer que le talent du graveur, je veux dire le maniement de la pointe et l'art de peindre à l'eau-forte, Rembrandt a surpassé tous les artistes que nous venons de nommer, par la vérité de l'expression et par le sentiment merveilleux du modelé. Il est impossible, en effet, de faire mieux sentir sous l'épaisseur



d'une peau velue, la construction d'un animal dont la graisse cache en partie les formes, et il faut désespérer, si l'on est graveur, d'exprimer avec plus de bonheur, plus d'esprit, et cependant d'une pointe plus libre, la tendresse ou plutôt la tendreté d'un groin de truie, la finesse de son œil, la fermeté des tendons du pied, la mollesse du ventre et la saillie des tétins, mais surtout le caractère de ces poils longs et roides, qui tantôt se hérissent en brosse, tantôt, couchés sur la peau, imitent si bien la douceur et les reflets de la soie... J'étais un jour au Cabinet des estampes de la Bibliothèque, à examiner cette jolie pièce sur le bureau du conservateur, lorsqu'entra un de nos plus illustres graveurs, Henriquel Dupont, qui, apercevant cette gravure surprenante, vint la regarder longtemps et me dit ensuite : « Ce Rembrandt est le magicien de notre art ! »

351. *Étude de chien.*

La planche ne contient que l'étude d'un épagneul dont la tête est seule achevée, et qui est tournée vers la droite. Cette étude est placée dans le bas de la gauche et ne remplit qu'un coin de la planche, le reste étant vide. Extrêmement rare.

Hauteur, [illegible]117; largeur, [illegible].

BARTSCH, 371. CLAUSSIN, 361. WILSON, [illegible].



Ce n'est pas uniquement pour son extrême rareté que j'ai fait graver ce petit morceau sur un calque rapporté par moi de Hollande; c'est aussi parce qu'il est fort bien dessiné. La planche ne contenant pas autre chose dans toute son étendue que l'étude de chien, nous avons pensé qu'il suffirait de copier la partie gravée de l'estampe et qu'il serait puéril d'en reproduire les dimensions.

352. *Le Chien endormi.*

Un petit morceau oblong en travers, d'une extrême rareté. Il représente un chien endormi, dirigé vers la droite, mais la tête retournée vers la gauche. Ce chien a autour du cou un collier auquel est attachée une courroie qui est étendue par terre devant lui. Il est gravé d'une pointe très-fine, et comme l'eau-forte n'a pas suffisamment mordu, on ne le rencontre jamais que faible d'épreuve. La tête du chien surtout est pâle et grise.

Il y a trois états de cette planche, qui n'ont pas été décrits dans les catalogues de Bartsch et de Claussin, mais qui ont été connus de Wilson.

Premier état, probablement unique. Il s'en trouvait une épreuve dans la collection du duc de Buckingham; elle fut poussée à la vente de cet amateur jusqu'au prix de 61 livres sterling, c'est-à-dire 1,525 francs. Cette épreuve portait un pouce anglais de plus en hauteur et en largeur. Le témoin du cuivre n'était visible que dans le haut de l'estampe et sur le côté droit, ce qui prouvait que le *Chien endormi* avait été gravé dans le coin d'une planche plus large, coupée par la suite à la dimension de trois pouces (anglais) 5/8 sur un pouce 7/8, ce qui fait quelques millimètres de plus que la grandeur ordinaire.

Deuxième état. La planche est réduite à la dimension que nous venons d'indiquer. L'ombre du fond ne s'étend sur la gauche qu'à un quart de pouce environ. Cet état est extrêmement rare. Il est dans l'œuvre du *British Museum*.

Troisième état. La planche est réduite à 81 millimètres de largeur sur 40 de hauteur. L'ombre du fond s'étend à gauche jusqu'au trait carré. Cette troisième épreuve est encore très-rare.

Nota. Bartsch signale une copie extrêmement trompeuse de ce morceau. « Folkema, qui l'a faite, dit-il, y a mis toute la perfection possible, de manière qu'on peut la regarder comme un véritable chef-d'œuvre de gravure. En la confrontant avec l'original, on peut la reconnaître en ce qu'elle est gravée avec plus de netteté et qu'elle est mieux exprimée. Ceux qui ne se trouvent pas dans le cas de faire cette confrontation peuvent aisément se méprendre; il est donc nécessaire qu'ils examinent bien le coin du haut de la gauche et celui du bas de la droite. Dans le premier, l'ombre s'étend dans la copie

jusqu'à l'extrémité de la planche, au lieu que dans l'original il y a un peu de blanc dans cet endroit. Au coin du bas de la droite, on voit dans la copie quelques traits qui forment une espèce de feuille d'herbe et qui diffèrent de ceux que l'on trouve dans l'estampe originale au même endroit. »

Hauteur, 0,040; largeur, 0,81.

BARTSCH, 158 CLAUSSIN, 155. WILSON, 155.

Le *Chien endormi* est une pièce d'autant plus curieuse que Rembrandt n'a gravé que deux morceaux de ce genre; l'autre est le COCHON. L'extrême rareté du *Chien endormi* peut y faire attacher un très-grand prix par les amateurs; mais ce qui le rend précieux à d'autres titres, c'est la finesse d'un travail qui a rendu sans minutie tous les détails du pelage, c'est la vérité de l'attitude, vérité telle que ni Berghem, ni Karel Dujardin, ni Van de Velde, ni Paul Potter, ni aucun des peintres qui se sont voués à l'étude des animaux, ne sont allés plus loin. Ce chien, du reste, n'est pas le même que nous voyons figurer dans le *Triomphe de Mardochée,* dans le *Retour d'Égypte* et dans une des deux estampes qui représentent Tobie aveugle. C'est un petit danois au poil court, qui est sans doute un modèle fourni par le hasard. Il n'y a du moins que la complaisante délicatesse des travaux qui puisse faire penser que cette jolie bête a été le chien même de Rembrandt.

353. *La Coquille.*

Cette estampe, une des plus rares de l'œuvre de Rembrandt, représente une espèce de coquille connue sous le nom de *Damier*. Elle paraît être posée à terre, sa pointe dirigée vers la droite de l'estampe, d'où vient le jour. Le fond est gravé d'un ton rembruni. On lit au bas de la marge, vers la gauche, sous l'ombre portée de la coquille : *Rembrandt f.* 1650.

On distingue deux états de ce morceau.

Premier état. Le fond est entièrement blanc. Cette épreuve est de la dernière rareté, et l'on peut dire qu'elle est aussi belle que rare.

Second état. Le fond est entièrement ombré.

Nota. Il existe une copie de la *Coquille* par Abraham Hume, mais la planche est plus large.

Hauteur, 0,097, y compris la marge; largeur, 0,130.

BARTSCH, 159. CLAUSSIN, 156. WILSON, 156.

Le genre de coquilles qu'on appelle *Damier* est également connu sous le nom de *Tigre,* comme nous l'apprend un Catalogue raisonné de curiosités naturelles publié par Gersaint en 1746 : « Deux grandes volutes à fond blanc, tacheté de diverses couleurs vives, connues sous le nom de *Tigre* ou *Damier,* à cause de ses taches carrées et régulièrement distribuées. Rumphius appelle cette espèce *voluta musicalis;* d'autres la mettent dans les *cylindriques.* »

C'est la seule fois que Rembrandt ait gravé un objet matériel, et il l'a fait sans doute pour complaire à un de ses amis, collectionneur de coquilles, comme il y en a tant en Hollande. Il ne fallait ici que le talent de modeler, uni au talent de graver. Rembrandt, qui les possédait l'un et l'autre à un si haut degré, n'a pas eu de peine à exprimer par la marche, la variété et la délicatesse des travaux de sa pointe, le poli de la nacre et ses reflets, les taches orbiculaires ou plutôt ovoïdes qui se dessinent en noir mat sur un fond blanc de porcelaine. Mais quelle que soit la perfection du rendu de cette coquille, il est facile de voir que Rembrandt a exceptionnellement dérogé à son génie en s'appliquant à l'étude d'un objet inanimé, et que sa grande âme d'artiste était plutôt faite pour comprendre les grands aspects de la nature, pour sentir la poésie latente du paysage, pour exprimer enfin les mouvements qui agitent le fond de l'âme humaine.

CATALOGUE

DES

PEINTURES DE REMBRANDT

Les amateurs savent tous qu'on entend par le mot *œuvre,* pris au masculin et au singulier, l'ensemble des estampes gravées par un maître ou d'après lui. C'est même pour insister sur cette signification particulière du mot *œuvre*, et la bien distinguer des autres acceptions, qu'on a fait *œuvre* du genre masculin. Notre ouvrage, composé pour les amateurs, aurait donc pu se terminer ici, et nous aurions le droit de l'appeler dès à présent l'*Œuvre complet de Rembrandt;* mais comme les peintures d'un si grand peintre sont après tout ses œuvres capitales, il nous a semblé que le présent livre ne justifierait pas entièrement son titre, s'il ne renfermait une mention de tous les tableaux de Rembrandt qui nous sont connus.

Voilà pourquoi nous avons pris l'engagement d'ajouter à la description des eaux-fortes du maître un catalogue de ses peintures. Ce catalogue sera-t-il complet comme celui de ses estampes ? Nous n'oserions l'affirmer, car s'il nous est possible de connaître tous les morceaux de sa main que renferment les galeries publiques de l'Europe et les galeries privées les plus célèbres, il n'en est pas de même de certaines

peintures de Rembrandt restées en la possession de particuliers qui les ignorent ou qui en jouissent obscurément, sans qu'on le sache, sans qu'on en parle.

Aujourd'hui, cependant, la curiosité des amateurs est tellement éveillée à l'endroit des œuvres de Rembrandt, ils ont si bien cherché, si bien fouillé, que fort peu de toiles importantes ont dû échapper à leurs investigations. Un de ceux qui ont le plus vu et le mieux vu les Hollandais, notre ami W. Burger, de si regrettable mémoire, nous avait promis un volume ou deux sur Rembrandt, et l'on pouvait croire que ses recherches épuiseraient ou à peu près la chance des futures découvertes. En attendant son livre, que la mort l'empêcha de publier, et qui devait être l'inverse du nôtre, c'est-à-dire une étude sur le peintre au lieu d'être un travail d'iconophile sur ses estampes, nous avions dressé dans la précédente édition une liste des peintures connues de Rembrandt. Si nous n'arrivons pas encore aujourd'hui à la dresser complète, nous aurons du moins la satisfaction et la conscience d'avoir donné au public le catalogue presque définitif des eaux-fortes du maître, d'avoir décrit à nouveau, mis en lumière, expurgé et véritablement complété son *œuvre,* dans le sens qu'attachent à ce mot les amateurs.

HOLLANDE.

Musée d'Amsterdam. — *La Garde civique.* Tableau célèbre sous le titre de *la Ronde de nuit.* Il est daté de 1642. Il a été gravé en manière noire par Claessens et supérieurement lithographié en 1861 par Mouilleron. M. Léopold Flameng en fait à l'heure qu'il est (septembre 1873) une grande planche.

Les noms des personnages représentés sont inscrits derrière la toile : on y remarque celui de Frans-Banning Cock, capitaine de la compagnie, et celui de Willem Van Ruijtenberg, son lieutenant. (Voir l'excellent catalogue du Musée d'Amsterdam).

Quand nous vîmes pour la première fois ce tableau (en 1847), il était couvert d'une poussière épaisse, et tellement noir qu'on pouvait à peine distinguer les personnages qui étaient dans l'ombre ou même

dans la demi-teinte. Depuis, le tableau a été nettoyé avec le plus grand soin et le plus grand respect, par M. Hopman, d'Amsterdam ; les ombres en sont maintenant transparentes, et toute la peinture est devenue plus lisible. On peut voir clairement que les personnages représentés sont des officiers et des soldats de la garde bourgeoise ; mais que font-ils ? sortent-ils de l'Hôtel de ville pour aller faire une ronde ? Vont-ils au tir de l'arquebuse ? Est-ce bien un effet de nuit que Rembrandt a voulu peindre ? N'est-ce pas plutôt un effet de jour dans une cour fermée ? Ce tableau reste mystérieux, inexplicable, et nous pouvons écrire aujourd'hui ce que nous écrivions dans l'*Histoire des peintres de l'école hollandaise :* « On dirait que Rembrandt a vu passer en songe des héros qu'il connaissait, mais dont le souvenir se peignait à son esprit, tantôt avec précision, tantôt vaguement, comme il arrive pour les figures qui nous visitent durant le sommeil. Ceux-ci paraissent s'enfoncer dans la toile, ceux-là n'y tiennent déjà plus. En dehors du tableau s'avancent deux personnages armés, couverts d'un large feutre, dont l'un est vêtu de noir et l'autre vêtu de lumière. Dans le parti d'ombre qui les suit et les pousse en avant, on distingue la couleur et le mouvement d'un chien qui aboie au tambour. Plusieurs hommes diversement ajustés, et dont le visage fait saillie sur de grandes ombres, descendent l'escalier d'un palais. L'un d'eux s'élance comme s'il nous menaçait de son arquebuse qu'il vient de charger. A la droite du bourgmestre en noir, on remarque une jeune fille blonde, aux cheveux ardents, que l'on croirait effrayée, car elle semble remonter précipitamment l'escalier que les autres descendent. Une lumière d'un ton nacré la fait paraître, d'un peu loin, couverte de satin et enrichie de tous les trésors de l'Orient... Ce n'est pourtant qu'une enfant d'Amsterdam, revêtue d'une étoffe hollandaise aux clairs ramages ; elle n'a d'autres pierreries que ses yeux, d'autres lingots d'or que les boucles de sa chevelure, d'autres trésors que les splendeurs du rayon qui la caresse. A sa ceinture est suspendu un coq blanc, qu'on suppose être le prix du vainqueur : nouveau problème à résoudre dans la com-

préhension de ce tableau mystérieux. Entre la petite fille et le bourgmestre vêtu de noir s'agite un objet qui demeure quelque temps indistinct; c'est seulement après un long examen qu'on y démêle les formes d'un soldat à demi caché derrière la grande figure sombre, et portant à son casque une couronne de chêne; mais encore une fois, il est impossible de concevoir pourquoi cette figure se cache et semble fuir. Il y a là tout le vague d'un rêve et toute la précision d'un souvenir d'hier; la fantasmagorie d'une invention chimérique, jointe à l'effrayante vérité de corps palpables, mouvants et lumineux; la réalité enfin, rehaussée de poésie, baignée dans une lumière d'or et se détachant comme du sein des ténèbres d'un songe. »

Les Syndics de la Halle aux draps. Ils sont assis à une table et semblent vérifier des comptes. Six figures; la sixième est celle d'un servant de la corporation. Signé et daté de 1661. Gravé par J. de Frey, et en manière noire par Houston.

M. J.-W. Kaiser, d'Amsterdam, en a fait une belle estampe qui avait été commencée à l'eau-forte, de main de maître, par Couwenberg, lequel, étant mort prématurément, n'avait pu achever sa planche.

Ce tableau n'est qu'une réunion de portraits, et il est beaucoup moins intéressant que la *Ronde de nuit;* mais l'exécution en est si énergique, la peinture si étonnante, la touche si mâle, si libre et si fière, qu'on peut le regarder en ce genre comme le dernier mot de l'art. Nous en avons fait mention au commencement du premier volume de cet ouvrage. W. Burger en parle ainsi dans les *Musées de Hollande :* « Tout l'intérêt est dans les têtes extraordinairement vivantes, et aussi dans l'ampleur prodigieuse de l'exécution, dans l'harmonie de la couleur, qui est la plus simple du monde : quatre notes seulement, qui se répondent et se font valoir, avec leurs dièses et leurs bémols, dans une gamme brune : les chairs, têtes et mains, et les blancs sont glacés de bistre; les cheveux et les fonds sont glacés de brun; le tapis a du brun dans ses rouges, les noirs ont des reflets bruns. Cela revient toujours à : *ut, mi, sol, ut.* Point de discord. Aucune disparate. Un seul effet... »

Nous avons à Paris une fidèle et robuste copie de ce tableau; elle a été exécutée par M. Glaize fils pour le Musée européen, formé de copies d'après les chefs-d'œuvre de peinture disséminés en Europe, et fondé en 1872 par M. Jules Simon, alors ministre des beaux-arts, et par moi.

Uytenbogaert, receveur des états de Hollande, à l'âge de 60 ans. Il est vêtu et coiffé de noir. Il porte une collerette de dentelle et un manteau brun ramené en avant par la main droite.

C'est le même personnage dont Rembrandt a gravé le portrait dans l'estampe décrite ici sous le nº 189. Il ne nous souvient pas de l'avoir vu au Musée d'Amsterdam, tant nous étions absorbé par la *Ronde de nuit* et par le tableau des *Syndics*.

Musée de la Haye. — *Présentation au temple.* Tableau cintré en haut. La cérémonie se passe dans un temple qui est rempli de monde. Le groupe principal, composé de sept figures, occupe le centre. Siméon tient l'enfant entre ses bras; la Vierge et saint Joseph, portant deux colombes, sont agenouillés devant lui. Derrière la Vierge, deux rabbins, et, en face, le grand prêtre. A gauche, un large escalier que la foule monte et descend.

Cette peinture, datée de 1631 et précieusement finie, comme tous les morceaux de la jeunesse de Rembrandt, ressemble quelque peu à un Gérard Dov. L'exécution en est relativement petite et faible.

Elle fut apportée à Paris et figura au Musée du Louvre jusqu'en 1815, époque où elle fut restituée au Musée de La Haye.

La Leçon d'anatomie. Le professeur Tulp, ami de Rembrandt et beau-frère du bourgmestre Six, est représenté donnant à ses élèves une leçon d'anatomie sur le cadavre.

Ce tableau, qui a été gravé par de Frey, avait été peint, en 1632, pour la corporation des chirurgiens d'Amsterdam, qui le conservèrent jusqu'en 1828, où ils se résolurent à le vendre pour soutenir un hospice fondé par eux. Le bourgmestre, le ministre et le roi s'opposèrent à la vente, mais comme le droit des chirurgiens ne pouvait être discuté, le roi prévint qu'il achèterait la peinture. M. Apostole et M. Saportas furent nommés experts par le roi, et MM. Albertus

Brondgeest et de Vries par la compagnie des chirurgiens. Le prix d'estimation fut fixé à 36,500 florins.

Rembrandt avait vingt-six ans lorsqu'il peignit la *Leçon d'anatomie*. Il y apporta le plus grand soin et la finesse patiente qui distingue ses premiers ouvrages. Chaque tête caractérise une nuance de l'intelligence et de l'attention. Le professeur tient du bout de ses pinces les muscles fléchisseurs de la main, et il en explique le mécanisme à ses élèves. Le cadavre, étendu sur la table et vu en raccourci, n'est pas dessiné juste selon la perspective. Nous ne dirons donc point avec W. Burger que « l'œuvre est accomplie en son genre, *senza errore;* » mais nous dirons que c'est l'unique défaut de cette peinture où sont exprimées avec génie la vie et la mort.

Un de nos jeunes maîtres, M. Bonnat, est allé faire à La Haye, pour l'administration des beaux-arts, une copie de la *Leçon d'anatomie*. Cette copie est très-admirée au Musée européen : elle est, en effet, admirable de tout point.

Suzanne au bain. Elle est surprise par les deux vieillards, dont l'un est à peine visible à travers des arbustes, et elle s'efforce de cacher sa nudité. Elle est debout, de profil, un peu penchée en avant et tourne la tête vers le spectateur. Une aiguière et un bassin d'or sont posés près d'elle. Ce petit tableau, peint sur panneau, est délicatement fini, surtout dans la principale figure.

Nous avons vu, il y a plusieurs années, chez M. Carrier, peintre en miniature, une variante de la *Suzanne*, qui portait des indications de repentirs, mais dont la couleur était moins intense et moins dorée.

Sir Joshua Reynolds mentionne, comme ayant fait partie de sa collection, une *Suzanne* de grandeur naturelle, dont il avait aussi une étude peinte et un dessin.

Un Officier. Il porte une toque à crevés, ornée de plumes. Il est revêtu d'un manteau brodé d'une ganse d'or, qui laisse voir un hausse-col de fer. Il est presque vu de dos et il regarde le spectateur par-dessus son épaule droite. Signé, mais sans date. Sur panneau.

Une artiste hollandaise, Mlle Van Tuyll, a exécuté une copie très-remarquable de ce morceau qu'on appelle souvent l'*Officier de for-*

tune. La même personne a fait avec encore plus de talent une copie du portrait de Titus Van Rijn, qui se trouvait dans la collection du roi de Hollande, vendue en 1850. Ce portrait, où Titus est coiffé d'un bonnet de mezzetin, le représente malade, triste et doux. Il fut adjugé au prix de 4,000 florins. La copie de Mlle Van Tuyll reproduit la beauté sentie et l'exécution mystérieuse de l'original; elle figure dans notre Musée européen, ainsi que la copie de l'*Officier*.

Portrait de jeune homme. Il est en buste et tête nue, vu de trois quarts et tourné à droite. Il ressemble quelque peu à Rembrandt, et c'est peut-être le portrait de son fils Titus, car la peinture est celle d'un praticien consommé, et, loin de la regarder comme une œuvre de jeunesse, nous la croyons plutôt exécutée par Rembrandt dans son âge mûr (vers 1648 ou 1649), lorsque son fils avait quatorze ou quinze ans.

Musée van der Hoop. — *La Fiancée juive*. C'est le nom que donne le catalogue du musée à un morceau inachevé, mais d'autant plus intéressant et de la plus grande force, qui représente une jeune femme, brune, rayonnante de santé et couverte de bijoux, vers laquelle un homme s'avance comme pour l'embrasser, car déjà il lui a mis une main sur l'épaule et il porte l'autre à son sein, sous prétexte de toucher une chaîne d'or. Smith, qui avait possédé cette peinture et l'avait vendue à M. van der Hoop, en parle avec chaleur; et, de fait, il est impossible, quand on aime l'art, de ne pas attacher le plus grand prix à un tableau où Rembrandt a mis tout son génie et tous les trésors de sa palette en même temps qu'il a révélé le secret de ses préparations, parfaitement visible dans les parties non terminées.

Collection Six van Hillegom, à Amsterdam. — *Éphraïm Bonus*, âgé d'environ cinquante-cinq ans. Il porte un grand chapeau; il est assis, la main gauche sur le bord de son fauteuil. Ce portrait précieux, dans la meilleure manière du peintre, a été gravé par lui avec une légère différence, et il est à peu près de la même grandeur que l'estampe décrite par nous sous le nº 172, estampe en sens inverse, dans laquelle, au lieu d'appuyer sa main sur le bras d'un fauteuil, Bonus tient la rampe d'un escalier. A la vente du bourgmestre Six, en 1734, le portrait de Bonus fut vendu seulement 18 florins; il reparut à la vente Braamcamp en 1771, et fut poussé à 200 florins, puis à la vente Goll van Franckestein, où il fut payé 825 florins; et c'est là sans doute que M. Six van Hillegom racheta un morceau qui devait être pour lui d'autant plus précieux qu'il avait appartenu à son aïeul.

Joseph racontant ses songes. Une ébauche en grisaille représentant Jacob assis, les yeux fixés sur son fils, qui se tient devant lui, debout et de profil, une main étendue, le corps légèrement penché. Derrière Joseph sont trois de ses frères, assis à une table; un quatrième écoute les récits de Joseph. Deux autres sont à droite, et Lia repose sur un lit, à la droite de Jacob. Un chien est couché sur le premier plan. Vendue avec un autre

tableau à la vente du bourgmestre Six, en 1734, 84 florins, cette composition a passé, en 1827, dans la vente de Vos, où elle a été rachetée 1,470 florins par M. Six van Hillegom.

Il y a quelques différences entre cette ébauche et l'estampe gravée par Rembrandt sur le même sujet. Joseph de profil et debout dans la grisaille est vu de trois quarts et paraît assis dans l'estampe.

Le Bourgmestre Six. Il est représenté debout, à mi-corps, le chapeau sur la tête, couvert d'un petit manteau rouge à galons d'or, et mettant ses gants comme pour sortir. La partie inférieure du vêtement n'est pas terminée, ou plutôt elle semble négligée tout exprès pour faire valoir l'effet de la tête, qui est vivante, touchée par méplats et peinte avec une résolution et une solidité qui font penser au fameux tableau des *Syndics*, bien qu'ici la peinture (si j'ai bonne mémoire) soit moins épaisse, moins empâtée et plus transparente.

La Femme du bourgmestre Six. Elle est en buste et en petit bonnet, la tête vivement éclairée, tant par la lumière directe que par le reflet de sa fraise à godrons, brillante et empesée.

Le précieux fini de l'exécution, qui cette fois est poussé jusqu'à l'intimité la plus profonde, fait contraster singulièrement ce dernier portrait avec celui du bourgmestre. Dans le premier, l'artiste nous saisit fortement par une impression rapide, mais ineffaçable ; dans le second, il semble avoir longtemps scruté les secrets de la vie, et il nous invite à une contemplation prolongée. Le portrait du bourgmestre se meut, passe et nous heurte en passant ; le portrait de sa femme nous arrête, nous fait regarder longtemps et songer. L'un et l'autre se gravent au fond de la mémoire, mais l'un comme un phénomène de la nature, l'autre comme un prodige de l'art.

Collection van Loon, à Amsterdam.— Deux grands portraits en pied, mari et femme, se faisant pendant. Ils se détachent sans violence sur un fond sombre; ils sont l'un et l'autre d'un aspect grave et imposant. Les personnages représentés sont Willem Dacy, magistrat de la cité d'Alkmaar. Le mari tient un gant de la main gauche, et il a des rosettes blanches à ses souliers. Sa femme tient un éventail de plume de la main droite, et de l'autre elle relève un pan de sa robe. Ces deux portraits, signés et datés de 1634, ont été payés 1,200 florins en 1799.

Collection van der Pol, à Amsterdam. — *Un Gentilhomme et son fils.* Le père est assis et il tend la main pour prendre un sac d'argent que lui porte son fils, enfant de sept ans.

Une Dame et sa fille. La mère est assise, une bourse dans une main, et donnant de l'autre à sa fille une pièce de monnaie.

Galerie van Steingracht, à La Haye. — *Bethsabée au bain.* Elle est assistée de deux suivantes dont l'une lui coupe les ongles; l'autre, une mauresque, lui peigne les cheveux. Un paon fait la roue. Dans le fond on aperçoit David sur une terrasse. Un coup de soleil tombe sur les chairs nues et palpitantes de la baigneuse. La peinture est traitée avec finesse, et l'ensemble a beaucoup de saveur et d'éclat. Ce tableau est décrit dans notre *Trésor de la Curiosité*. A la vente Poullain il fut acheté 2,400 livres par Lebrun. On le retrouve mentionné à la page 130 et à la page 441 du même ouvrage, tome II. Il a été gravé par Moreau, Burnett et Smith. Il a appartenu à Guillaume IV, roi d'Angleterre.

Musée de Rotterdam. — Le seul tableau de Rembrandt que l'on croyait s'y trouver, un portrait d'homme, a été reconnu depuis peu pour un Fabritius par M. Lamme, conservateur du musée, qui, en faisant enlever quelques repeints, a découvert dans le haut de la toile la signature de cet artiste, à peu près inconnu jusqu'à nos jours, écrite avec la hampe du pinceau.

BELGIQUE.

Musée d'Anvers. — *Portrait de femme.* Elle est représentée à mi-corps, coiffée d'un chapeau de feutre rouge orné d'une plume, jaune orangé, et vêtue d'une robe écarlate brodée d'or. Elle porte un collier de grosses perles, une perle longue pendante à sa boucle d'oreille, un triple bracelet de perles et des agrafes d'or à son corsage. Les mains tiennent un manteau qui recouvre l'épaule droite. Ce portrait, confisqué en l'an VI, dit le Catalogue, fit partie du Musée Napoléon. Il fut acheté à la vente du roi des Pays-Bas, Guillaume II, au prix de 3,700 florins.

N'ayant conservé qu'un très-vague souvenir de cette peinture, qui représente la première femme de Rembrandt, nous rapporterons ce qu'en dit W. Burger. Le portrait qui fit partie du Musée Napoléon n'est pas celui du Musée d'Anvers, mais un portrait tout semblable qui est au Musée de Cassel, et qui a été gravé par W.-P. Leeuw, contemporain de Rembrandt, et par Oortman. « La peinture du Musée d'Anvers est incontestable, ajoute Burger..., quand on ne connaît pas l'incontestable original du Musée de Cassel, et même après l'avoir vu, on n'oserait jamais dire qu'elle en soit la copie. » Cela

signifie pour nous qu'un des deux morceaux, probablement celui d'Anvers, est une de ces répétitions que les maîtres font faire souvent par leurs élèves les plus habiles, et qu'ils ne craignent pas d'avouer, de signer même, après les avoir vérifiées et retouchées. Il est sûr, en effet, que Rembrandt ne s'est jamais copié lui-même, jamais répété, au grand jamais [1].

Un livre curieux a été publié à Paris et à Genève en 1869, qui a pour titre : *Rembrandt et l'Individualisme dans l'art*. L'auteur, M. Athanase Coquerel fils, ministre protestant, étudie à son point de vue les œuvres du maître hollandais, et il l'apprécie en tout cas avec une connaissance de l'art et une compétence qui ont le droit de nous étonner de la part d'un homme qui a consacré sa vie à d'autres pensées. Nous avons vu avec plaisir, dans ce remarquable travail, que Rembrandt était comparé à Shakespeare, auquel nous l'avons comparé nous-même. L'écrivain protestant, après avoir cité une conversation qu'il a eue avec Ary Scheffer, fait une remarque intéressante qui lui appartient, à lui l'écrivain :

« Un secret de l'art dont Rembrandt, sans doute, n'est pas seul à faire usage, mais dont il s'est prévalu avec plus de bonheur et d'esprit que personne, consiste à placer, même dans les parties les plus obscures du tableau, quelques points qui réfléchissent la lumière. C'est de là que lui vient, pour les bijoux de toute espèce, un goût si vif qu'il attira une désagréable aventure à sa femme, cette belle Saskia van Uylenburg, dont il était passionnément épris et qu'il se plaisait à parer avec excès. Il existe d'elle, à Anvers, un splendide portrait vêtu de velours rouge, avec des manches d'un brun roux et un grand chapeau rond en feutre écarlate; une chaîne d'or entoure la coiffe de ce chapeau; une autre descend sur le chignon et se mêle aux beaux cheveux de la jeune femme. Des agrafes, élégamment découpées, ornent le

---

1. Il y a quelques jours (en septembre 1873), nous étions au Musée d'Anvers, et, en regardant le portrait de femme attribué à Rembrandt, nous en avons reçu une impression qui n'était pas celle qu'on éprouve en présence des peintures originales de ce grand maître.

haut du corsage et brillent sur l'épaule; le corsage lui-même est bordé d'un galon d'or. Ajoutez à tant de joyaux un collier, des boucles d'oreilles, des bracelets. On ne s'étonne pas trop, devant une pareille ostentation, que les autorités, qui à cette époque se mêlaient de beaucoup de choses, aient fait subir à Mme Rembrandt une réprimande sur le luxe de ses toilettes et le nombre exagéré des pierreries qu'elle portait; c'est aussi une des prodigalités qu'on a reprochées, non sans motifs, à son mari. Le plus récent de ses biographes, M. Vosmaer, cherche à l'en justifier, et prétend que la plupart des joyaux de Saskia n'ont existé qu'en peinture. Je ne suis guère de son avis. Il est clair pour moi, à voir comment Rembrandt les a représentés, qu'il les avait bien réellement sous les yeux. »

Il y a loin, il faut en convenir, de cet homme que « ses mœurs et ses goûts retenaient dans la compagnie du peuple, » selon le dire de son premier biographe, à un artiste dont la femme est réprimandée par les magistrats pour le luxe des bijoux qu'elle porte. Ce ne sont pas ordinairement les avares et les mangeurs de brouet noir qui tombent sous le coup des lois somptuaires.

Musée de Bruxelles. — *Un homme debout*, à mi-corps, couvert d'un chapeau et vêtu de noir, sauf un col et des manchettes blanches. Il est dans une embrasure cintrée, et le mur du fond porte la signature *Rembrandt*, *f.* 1641. Le jour venant du fond, la tête n'est éclairée que par des reflets et par la lumière qui glisse et tourne autour. M. A. de Montaiglon, dans sa notice sur le Musée de Bruxelles, dit que ce portrait est « un chef-d'œuvre et le morceau le plus important du musée, avec le Jordaens et le van Orley. » Nous nous en référons à ce jugement, n'ayant pas d'ailleurs gardé une idée précise du tableau.

Galerie d'Arenberg, à Bruxelles.— *Le jeune Tobie rendant la vue à son père*. Le père, assis la tête renversée, subit l'opération que lui fait son fils. La vieille mère, de profil à droite, tient dans ses mains la main de l'aveugle. Un ange vêtu de blanc, les ailes étendues, semble présider à l'opération. La scène est éclairée d'un rayon de soleil qui entre par une fenêtre placée à gauche. De ce côté, dans l'ombre, deux figures assises. Signé *Rembrandt f.* 1636. Gravé par de Marcenay. Un tableau de ce sujet est mentionné dans le *Trésor de la Curiosité* comme ayant appartenu au prince de Carignan.

M. Charles de Brou a remarqué que le tableau de la galerie d'Arenberg était peint sur une couche d'or.

ALLEMAGNE.

Musée de Berlin. — *La Lutte de Jacob avec l'Ange.* Jacob est vu par derrière, luttant contre l'ange qu'il a enlevé de terre. Celui-ci est vêtu de blanc; ses ailes sont étendues, sa main droite est posée sur l'épaule de Jacob; il le combat avec sérénité et même avec un sourire bienveilllant. Peinture libre et spirituelle.

Tobie et sa femme attendant le retour de leur fils. Daté de 1645. Ce petit tableau fait pendant au suivant.

Repos de la Sainte Famille. La Vierge, en manteau bleu, se repose sur un peu de paille, près d'une chaumière et de quelques ruines. L'enfant Jésus dort, et Joseph, assis, repose sa tête sur sa main. Un ange vêtu de blanc réveille Joseph endormi. Ce morceau, daté de 1645, est « un petit bijou du maître », selon l'expression de Smith. (*Catalogue raisonné of the works of the most eminent painters.*)

Moïse brisant les tables de la Loi. Il est représenté presque de face, vêtu d'une robe blanche et levant les tables sacrées pour les jeter à terre. Daté de 1659.

Samson menaçant son beau-père. Ce tableau est connu sous le nom du *Prisonnier*, et passe pour représenter le petit-fils du prince d'Egmont, qui fut emprisonné pour une conspiration qu'il avait tramée contre son père. Mais M. Kolloff a clairement prouvé, dans l'*Annuaire historique* (*Historiches Taschenbuch*) de Raumer, que ce personnage était le Samson de la Bible. Il est richement vêtu; il jette des yeux irrités sur un vieillard qui le regarde d'une petite fenêtre et auquel il montre le poing. Daté de 1637. Gravé par Leader, et, dans le *Musée français*, par Smith. Ce tableau a fait partie du Musée Napoléon, et il a été restitué en 1815.

Portrait de Rembrandt à l'âge de vingt-huit ans. Il est vu de trois quarts; il porte des moustaches, un bonnet orné de plumes, une cuirasse et une chaîne d'or. Signé et daté de 1634.

Rembrandt dans un âge plus avancé. Son costume riche et son attitude lui prêtent une certaine dignité.

Portrait de femme. Elle est vue de trois quarts; une chaîne d'or pend sur sa poitrine; elle tient un manteau de la main gauche. Signé et daté de 1643.

Galerie de Dresde. — *L'Ange abandonne Manué.* Le patriarche et sa femme sont agenouillés devant un autel sur lequel brûle le feu du sacrifice. L'ange monte au ciel au milieu des flammes. Composition capitale, signée et datée de 1641.

Mise au tombeau. C'est un morceau fini, qui, par l'ordonnance, ressemble beaucoup à celui de Munich. Dans le lointain on aperçoit le Calvaire.

Enlèvement de Ganymède. L'enfant est enlevé par l'aigle qui l'a saisi par le bras et tient dans une de ses griffes la chemise retroussée. La tête est vue de trois quarts, le corps est vu de dos, en l'air. Signé *Rembrandt f.* 1635.

Ce pauvre Ganymède fait une grimace très-expressive mais très-

laide, et dans sa nudité il montre des formes qui sont loin d'être choisies, sans compter que la frayeur lui donne une incontinence bien peu convenable pour un dieu futur. Smith suppose que Rembrandt a voulu tourner ici la mythologie en caricature, en représentant Ganymède comme un lourdaud qui ne sait retenir ni ses pleurs ni ses cris, et dans un accoutrement si peu classique, *unclassical raiments*. Il faut convenir, du reste, que la pudeur anglaise n'avait pas d'autre moyen d'expliquer un tableau aussi incongru. On peut en juger d'après l'estampe qui en a été gravée par Cardon.

L'Amour et le Vin. Sous ce titre a été catalogué un tableau où l'on voit Rembrandt tenant sa femme sur ses genoux et levant d'un air joyeux un verre de vin. Riedel en a fait une eau-forte qu'il appelle *la Double jouissance*, et Fessard l'a gravé sous le titre : *les Œuvres de la vigne*.

C'est une exception singulière dans l'œuvre de Rembrandt que ce double portrait. Le peintre s'y est représenté comme un jeune viveur qui célèbre bruyamment l'amour et le vin avec la femme qu'il vient d'épouser. Je ne crois pas que, dans aucune autre peinture, il se soit montré sous cet aspect. Dans la petite eau-forte décrite par nous sous le n° 203, le peintre et sa femme ont une physionomie sérieuse. Soit qu'il peigne les autres, soit qu'il se peigne lui-même, Rembrandt est grave et plutôt triste. C'est très-rarement que l'expression de ses têtes est celle de la bonne humeur. Tous ses ouvrages sont recueillis; ils font penser ou songer; ils imposent.

W. Burger a fait une très-juste observation et l'a fort bien exprimée lorsqu'il a dit : « Il n'y a pas dans toutes les écoles deux peintres qui diffèrent plus l'un de l'autre que Rembrandt et Rubens; ce sont précisément les contraires : l'un est un peintre concentré, l'autre est un peintre étalé, l'un cherche la simplicité caractéristique, l'autre une somptuosité ambitieuse; l'un ménage ses effets, l'autre les prodigue aux quatre coins de ses toiles; l'un est tout en dedans, l'autre tout en dehors; l'un est mystérieux, profond, insaisissable, et vous fait replier

en vous-même : — toute peinture de Rembrandt, même connue d'avance par des descriptions ou des estampes, cause toujours, quand on la voit pour la première fois, une indéfinissable surprise : ce n'est jamais ce à quoi on s'attendait ; on ne sait que dire, on se tait et on réfléchit ; — l'autre est expansif, entraînant, irrésistible, et vous fait épanouir. Devant Rembrandt on se recueille, devant Rubens on s'exalte. » (*Musées de la Hollande.*)

Ce que Burger dit ici de Rubens et de Rembrandt, nous le disions des deux écoles qui sont personnifiées par ces deux grands maîtres, et nous sommes heureux de cette rencontre ou, du moins, de cette analogie de pensée : « ... La Flandre est catholique : aussi tout y est large, public, en dehors ; les habitations sont spacieuses et ouvertes, les mœurs sont faciles ; la peinture est décorative, pompeuse et grande ; l'art est expansif. La Hollande, au contraire, est protestante : aussi est-elle marquée à l'empreinte de l'individualisme et de la famille ; chaque maison est une casemate défendue par une grille et par un fossé ; les portes sont étroites et closes ; les mœurs sont sévères ; la peinture est privée, recueillie, intime ; l'art est concentré. » (*Les Trésors de l'art à Manchester.*)

Le Festin d'Esther et d'Assuérus. Sous ce faux titre est catalogué un tableau capital qui représente les *Noces de Samson.* La fiancée, couronnée de fleurs et richement vêtue de blanc, est placée au milieu de la composition. Samson propose l'énigme aux convives. C'est le même modèle qui a servi à Rembrandt pour le prétendu *Prisonnier*, du Musée de Berlin.

Rembrandt. Il s'est représenté un crayon à la main, dessinant dans un livre. Demi-figure.

Portrait d'un homme, en bonnet de fourrure, qui est assis dans un fauteuil sur le bras duquel il appuie sa main. Demi-figure.

Portrait d'un vieillard qui a des cordons de perles à son bonnet, et qui a les mains l'une dans l'autre. Demi-figure.

Portrait d'un jeune homme, coiffé d'une toque à plume, portant cuirasse et couvert d'un manteau brun.

Portrait de la femme du peintre, tenant dans sa main un œillet. Elle est vue jusqu'aux genoux. Daté de 1641 ? Acheté à Paris 1,500 liv., en 1742.

Le catalogue de Dresde dit « la fille du peintre », mais c'est par

erreur : car le morceau en question étant signé et daté de 1638, ne peut être le portrait de la *fille* de Rembrandt, puisqu'il se maria en 1634, et que, s'il avait eu une fille, elle n'aurait eu alors que trois ans. C'est bien certainement sa femme Saskia que Rembrandt a représentée tenant un œillet.

M. Vosmaer décrit ainsi ce portrait de Saskia : « Elle est de grandeur naturelle, vue de face jusqu'aux genoux. Debout, elle s'incline légèrement, car la main droite s'avance et présente un œillet rouge qu'elle a pris d'une table, près d'elle, où se trouvent encore deux ou trois fleurs. Le bras gauche est ramené vers le sein. Les mains et les bras, sortant à moitié des manches sont d'une belle forme, peints et dessinés à merveille. Une robe en velours rouge amaranthe est ceinte par deux chaînes à chaînons d'or carrés. Ouverte sur le buste, la robe laisse voir le beau sein, à demi couvert d'une chemisette à plis fins bordée d'une petite ruche. Un châle brun vert, or, jaune, rayé de vert, passe sur l'épaule droite et retombe sur le bras gauche; à ce bras deux bracelets d'or; un collier de perles et un autre en corail; des perles pour pendants d'oreilles; sur la tête un petit diadème en or. Les cheveux, châtains, tombent sur le front légèrement, puis sur le dos et l'épaule droite... »

Portrait d'homme à grande barbe grise. Il est assis devant une table, ses lunettes dans une main, un tube de métal dans l'autre. Gravé par Hertel.

Buste d'un homme, vêtu d'un habit noir, avec un collet garni de dentelles. Daté de 1633.

Buste de Rembrandt lui-même, en manteau rouge et toque de velours.

Buste de vieillard à cheveux crépus et barbe ronde, la chemise entr'ouverte au cou.

Vieillard à grande barbe et grand bonnet de velours. Il porte une chaîne d'or et tient une canne à pommeau d'or. Gravé par Tanjé.

Vieille femme assise, pesant des pièces d'or. Elle est vue jusqu'aux genoux.

Vieillard à grande barbe, portant un haut bonnet garni de galons d'or, et tenant un gant à la main. Demi-figure, sur bois.

Buste d'homme, un livre à la main, un bonnet de velours sur la tête. Daté de 1634.

Paysage. On y voit sur les premiers plans un moulin et une charrette attelée qui se détache en silhouette obscure sur un fond plus clair. « Campagne d'un vert sombre, uniforme (dit M. Viardot), comme après la pluie, seulement mouchetée çà et là de points d'un rouge de brique par les toits de quelques masures dispersées dans la plaine. »

Galerie de Hesse-Cassel. — *Samson livré par Dalila.* Composition de sept figures. Les Philistins se ruent dans la demeure de Samson et l'insultent. L'un d'eux l'a saisi par la barbe, un autre lui crève les yeux, un troisième saisit son épée. Dalila s'enfuit avec les cheveux de Samson dans les mains. Gravé par Jacobs et Landerer. Ce tableau, apporté au Louvre en 1814, a été restitué à la galerie de Hesse-Cassel. Il a subi quelques restaurations.

La Bénédiction de Jacob. Il étend les mains sur ses petits-enfants agenouillés; son fils Joseph et sa belle-fille sont attentifs à la scène. Cette peinture admirable, où sont réunies toutes les qualités du maître, dit Smith, a été gravée par Claessens, et par Oortman dans le *Musée français.* Elle a été prise par les Français en 1805 et rendue en 1815.

La Famille du charpentier. Un intérieur pittoresque, à demi caché par un rideau rouge. On y voit une jeune femme qui caresse son enfant et qui cherche à l'apaiser. On remarque auprès d'elle un chat et sur le parquet un petit brasier. Le maître de cette humble demeure est à l'entrée de la chambre, tenant à la main une hache. Daté de 1640, et gravé par Oortman dans le *Musée français.* Pris en 1806, porté au Louvre, et restitué au musée de Hesse-Cassel en 1815. Ce tableau, dit Smith, est au palais de Wilhelmshoe.

La Femme de Rembrandt. Elle porte un bonnet de velours cramoisi, orné de plumes; elle a des manches brunes pendantes, une robe écarlate, un collier de perles, de riches dentelles et des boucles d'oreilles. Gravé par Oortman dans le *Musée français.* Ce portrait a donc fait partie de notre musée; il a été restitué en 1815.

Comme nous l'avons dit plus haut à propos du Rembrandt qui est au Musée d'Anvers, le portrait de Saskia paraît être le véritable, l'incontestable original, dont celui d'Anvers serait une copie merveilleusement trompeuse, exécutée peut-être sous les yeux du maître par un de ses élèves. Nous voyons, en effet, dans l'inventaire de Rembrandt, qu'il avait chez lui des copies de ses œuvres retouchées par lui.

Un Géomètre. Un homme âgé, à barbe grise, vu de face et assis. Il est vêtu d'un manteau rouge bordé de fourrure. Il tient une plume dans une main et une équerre dans l'autre.

Un Officier. Il est revêtu de son armure et il tient des deux mains le bois d'une lance. Daté de 1656. Gravé dans le *Musée français* par Oortman. Restitué à Hesse-Cassel en 1815.

Nicolas Brupnint. Jeune homme à la physionomie ouverte et gaie. Il a des cheveux longs, blonds et bouclés. Il est vêtu de noir. Son bras droit s'appuie sur un piédestal.

Jeune Soldat revêtu d'une cuirasse à demi cachée par un manteau brun. Il porte un casque d'acier.

Portrait d'homme, en petit. Physionomie fortement accentuée; il a une barbe courte et noire, un habit brun et un bonnet de fourrure.

Un Gentilhomme. Il est en pied, de grandeur naturelle, et paraît environ quarante-cinq ans. Il porte barbe et moustaches; ses cheveux sont blonds et bouclés. Il s'appuie d'une main sur un piédestal; de l'autre main, qui pend à son côté, il tient un gant : l'autre gant est à ses pieds. Tout son vêtement est de soie noire, et son collet est uni et rabattu. Signé et daté de 1639.

Vieillard à barbe, avec des cheveux courts et gris. Il est vu de profil regardant en bas, et il est vêtu de brun.

Paysage. Contrée montagneuse, coupée par une rivière sur laquelle est jeté un pont de bois. Du côté opposé, deux chasseurs suivent une route. Quelques chèvres animent le bord de la rivière. Gravé par Forster dans le *Musée français.* Ce paysage a figuré au Louvre. Il a été rendu à la galerie de Hesse-Cassel en 1815.

Paysage traversé par une rivière sur laquelle est jeté un pont d'une seule arche. Un pêcheur et un homme à cheval sont les figures les plus remarquables du tableau.

Une rivière glacée. On y voit des patineurs. Sur la droite, un homme assis, et, un peu en arrière, une femme suivie d'un chien. Un des patineurs est assis sur la glace, occupé à attacher ses patins. Signé et daté de 1636.

Galerie Suermondt, à Aix-la-Chapelle. — *Portrait d'homme* (dit un *Rabbin* dans les catalogues). Il est assis presque de face dans un fauteuil, sur le bras duquel s'appuie une de ses mains abandonnée; l'autre main retient les plis d'une houppelande garnie de fourrures. Il porte au cou une chaîne d'or et de pierreries. Ce tableau, signé *Rembrandt,* 1645, a passé dans les collections Fonthil-Abbey, Durand-Duclos, Nieuwenhuys et Théodore Patureau. C'est à la vente de ce dernier amateur, faite en 1857, que M. Suermondt l'acheta au prix de 15,100 fr.

W. Burger a fait une brochure intéressante sur la galerie Suermondt.

Comme on le voit, ce portrait a de belles provenances, et il a été payé un bon prix. Malgré tout, nous redirons ici ce que nous en avons dit à l'article de la vente Patureau, dans le *Trésor de la curiosité :* « ... Si l'aspect en est d'abord magnifique, on s'aperçoit bientôt que l'exécution en est lourde, que la barbe est grossièrement rendue, que des couleurs épaisses, promenées partout avec pesanteur, y tiennent lieu des touches spirituelles du maître et de ses empâtements fiers. » Nous devons dire toutefois que notre impression n'est pas celle de *tous* les amateurs, et que le choix fait par M. Suermondt, connaisseur fort éclairé, est en faveur de ceux qui regardent la peinture comme originale, tandis qu'elle ne nous paraît être, à nous, qu'une copie trompeuse ou bien un pastiche habile.

Pinacothèque de Munich. — *L'Adoration des bergers.* La Vierge est assise à côté de

l'enfant Jésus; saint Joseph, un peu arrière, tient une lampe qui projette une vive lumière sur l'enfant. Deux bergers et une vieille femme sont agenouillés. Un peu plus loin, on aperçoit plusieurs bergers avec leurs femmes et une petite fille, plus un homme qui tient aussi une lampe. Gravé par Hess.

Il nous souvient de la profonde impression que nous fit ce tableau, assez semblable, comme ensemble seulement, à l'estampe décrite sous le nº 19 de notre œuvre. Tout y est peint librement, par rudes méplats et uniquement pour l'effet à quelque distance. A la lueur mystérieuse de la lampe, on distingue un dieu vagissant, une mère souffreteuse et quelques têtes à demi perdues dans l'ombre. Ces têtes, profondément individuelles, sont sculptées à grands plans; mais l'expression est déjà très-fine, et à travers les apparences d'une ébauche heurtée, on y démêle des sentiments intimes, le christianisme naissant et naïf des pasteurs de l'Écriture, la foi des pauvres.

Jésus enseigne dans le Temple. Petites figures sur un petit panneau.

L'Élévation de la croix. Jésus est attaché à la croix, que plusieurs hommes s'efforcent de dresser. Un officier, à cheval, vêtu d'un costume asiatique, préside au supplice. Des spectateurs entourent la croix, et dans l'éloignement on aperçoit les deux malfaiteurs qui seront crucifiés avec le Sauveur. Le ciel est orageux et un jour sombre donne à la scène un aspect terrible. Gravé à l'eau-forte par Hess.

La Descente de croix. Cette composition est la même que Rembrandt a gravée dans la grande planche décrite par nous sous le nº 56.

S'il n'y a aucune différence entre le tableau et la gravure, comme nous croyons nous en souvenir, il est assez vraisemblable que la peinture a été faite par quelque élève de Rembrandt d'après l'estampe, car on peut assurer que Rembrandt n'a jamais exactement reproduit en peinture ce qu'il avait peint. Il n'a jamais copié ni personne ni lui-même.

La Mise au tombeau. Le sépulcre est à la gauche du spectateur. Joseph d'Arimathie porte un flambeau dont il cache la lumière avec sa main; il est suivi par une vieille femme. Au pied du sépulcre sont les trois Maries et, un peu en arrière, les disciples; on aperçoit encore quelques autres figures dans l'obscurité du caveau et dans le lointain. Gravé aussi par Hess.

La Résurrection. Un ange est descendu du ciel. La pierre du tombeau est levée, et

Jésus-Christ apparaît enveloppé de son linceul. Les gardes, saisis d'épouvante, sont renversés à terre ou s'enfuient. Gravé par Hess.

L'Ascension. Le Sauveur, vêtu d'une robe blanche, s'élève sur un nuage, les mains étendues. Cinq anges sont sous ses pieds, d'autres l'adorent; les disciples et les saintes femmes sont aussi en adoration, les uns agenouillés, les autres levant les bras. Gravé à l'eau-forte par Hess.

Les tableaux qui précèdent ne valent pas, à beaucoup près, l'*Adoration des bergers*. La *Mise au tombeau* et la *Résurrection* ont été restaurées et sont dans un triste état. L*Élévation de la croix* et l'*Ascension* nous parurent d'une qualité inférieure, et nous l'écrivîmes, sur le lieu même, à la *Gazette des Beaux-Arts* : « Ce ne sont, disions-nous, que des esquisses, non pas vives et animées, mais au contraire soignées et pénibles. Le seul morceau de Rembrandt qui soit tout à fait digne de lui et entièrement de sa main, c'est une *Nativité* (nous voulions dire une *Adoration des bergers*), qui rappelle une précieuse estampe du maître, bien connue des amateurs. »

Agar renvoyée par Abraham. Nous n'avons gardé aucun souvenir de ce tableau. Il est sur bois.

Portrait de Rembrandt. Il paraît âgé d'environ cinquante-huit ans; la tête est recouverte d'un grand bonnet de velours noir. Il porte la main gauche à son front. Peinture très-rembrunie, gravée à l'eau-forte par Hess.

Portrait de Govaert Flinck. Il est en demi-figure, les mains croisées, et posées sur l'appui d'une fenêtre. Gravé par Schmidt.

Portrait de la femme de Govaert Flinck. Elle est en demi-figure et fait pendant au précédent. Signé : *Rembrandt f.* 1642.

Deux portraits, d'un jeune homme en grand chapeau et d'une jeune dame, en demi-figure, se faisant pendant.

Buste d'un vieillard en casaque rouge et bonnet noir. Sur bois.

Turc coiffé d'un riche turban; peint sur bois. Forme ovale.

Vieillard assis dans un fauteuil et tenant une canne à la main; il est coiffé d'un bonnet fourré.

Paysage. On y voit des cabanes de pêcheurs au bord d'une rivière.

Buste d'un jeune homme en bonnet rouge.

Galerie du Belvédère, à Vienne. — *Portrait de Rembrandt, jeune.* Il est coiffé d'un bonnet fourré. Son vêtement est une pelisse brune, retenue par une ceinture dans laquelle sont passés les pouces de ses mains. Figure de grandeur naturelle, jusqu'aux genoux. Peinture sur bois extrêmement vigoureuse d'exécution et d'effet; œuvre magistrale (dit

M. Viardot), de l'époque où commence la seconde et toute-puissante manière du maître.

Portrait de Rembrandt, plus âgé. Il est en buste, vu de face, un grand chapeau sur la tête; il porte un pourpoint rouge avec une pelisse brun froncé par-dessus.

Portrait d'homme. Il paraît environ trente-cinq ans; il est vu de face, et sa physionomie est celle de la bonne humeur. Il est vêtu de soie noire avec une fraise blanche, et il porte un manteau sur l'épaule gauche. Sa main droite fait le geste d'un homme qui parle.

Une Dame assise, vue de trois quarts, tenant ses gants dans la main gauche. La droite repose sur le bras du fauteuil. Elle est coiffée d'une cornette blanche garnie de dentelle; elle porte une robe de soie noire dont le corsage est richement brodé d'or, et une fraise éclatante de blancheur.

Une Vieille Femme, qui ressemble à la mère du peintre. Elle est vue de face, la tête enveloppée d'un mouchoir blanc et recouverte d'un capuchon de velours brodé d'or. Elle est revêtue d'une pelisse fermée par devant avec une agrafe d'or. Elle appuie ses deux mains sur un bâton. Excellent morceau, signé et daté de 1639.

Un Jeune Homme qui est couvert d'un grand chapeau. Il tient un livre dans les mains et paraît chanter. Gravé par Prenner.

Un Juif, à barbe noire, coiffé d'un grand chapeau usé, et s'appuyant de la main droite sur un bâton. Il est revêtu d'un costume asiatique et vu dans le demi-jour.

Jeune homme cuirassé. Il porte une toque garnie de plumes. Il appuie sa main droite sur la hanche et tient une canne dans la gauche. Figure sur bois, vue jusqu'aux genoux. Gravé par Prenner.

Un Homme de qualité, coiffé d'une toque de velours. Il est peint dans une guirlande de fleurs de la main de Daniel Seghers ou Segers, dit le Jésuite d'Anvers. Bois, ovale; petit buste.

Ce fut une mode en ce temps-là, parmi les Anversois, de faire encadrer des madones de Rubens ou tel autre sujet pieux, quelquefois des portraits de femme, dans une guirlande de fleurs peinte par ce jésuite qui était passé maître en son genre. Mais il faut convenir que c'était là une invention contraire au sentiment de l'art. Il n'y a pas de figure qui ne soit écrasée par un tel cadre, d'autant plus que Seghers harmonisait sans affaiblir, et attaquait ses tons dans leur éclat et leur fraîcheur. Bien que je n'aie pas vu le portrait de la galerie du Belvédère, je suis assuré qu'une tête peinte par Rembrandt, avec ses couleurs fondues dans le bitume, ses rouges salis, ses jaunes rances, doit faire un étrange effet au milieu d'une guirlande de tulipes et d'œillets, ou de lis et de roses.

Collection Lichstenstein, à Vienne. — *Vénus apparaissant à Énée.* La déesse, un

arc dans la main, un carquois sur l'épaule, apparaît au héros, qui plie un genou devant elle. Énée est accompagné de deux chiens. On voit dans les nuages le char de Diane traîné par deux cygnes et une nymphe. Peinture d'une exécution facile et libre.

Ce qu'on appelle ici *Vénus apparaissant à Énée* est catalogué par M. Viardot, comme dans le livret du Belvédère, *Diane et Endymion;* mais les cygnes attelés au char de la déesse caractérisent Vénus; et si l'arc et le carquois sont les attributs de Diane, il ne faut pas oublier que Vénus, quand elle apparut à Énée, était déguisée en chasseresse... *suspenderat arcum venatrix*. Il est à remarquer que Rembrandt n'a jamais composé un tableau à la légère et sans avoir lu les textes où il en puisait la donnée. Quant à sa manière de traiter la mythologie, elle peut paraître grotesque, mais elle était sérieuse, et l'intention qu'on lui prête quelquefois, d'avoir voulu tourner en ridicule la fable antique, n'entra point dans son esprit, je le crois fermement. Rembrandt avait sa poésie à lui, et il y plongeait les trivialités les plus repoussantes. « Rien de laid en fait de style (dit M. Viardot), rien de beau en fait de mouvement, de lumière et de couleur comme cette lourde et resplendissante déesse qui descend d'un char traîné par des cygnes. »

Galerie Esterhazy, à Vienne. — *Ecce homo*. Les figures sont en pied et de grandeur naturelle. Jésus est au centre du tableau, presque nu, la couronne d'épines sur la tête, le roseau à la main. A gauche, un groupe de soldats l'insultent. Pilate se lave les mains. Une femme lui verse l'eau d'une aiguière d'or.

L'*Ecce homo* est une peinture capitale et passe pour un des chefs-d'œuvre de maître. « On croirait, dit M. Viardot, voir l'ouvrage d'un de ces peintres du IVe siècle à qui saint Cyrille recommandait de faire du Christ *le plus laid des hommes;* ou plutôt Rembrandt, le protestant, le réformé, l'ennemi des traditions et des pompes catholiques, Rembrandt, qui comprenait l'Évangile à la manière naïve du Moyen âge, et non à la manière païenne de la Renaissance, a voulu faire de son Christ le Christ des gueux. C'est pourtant avec ce ramas d'êtres communs, presque ignobles, que Rembrandt est arrivé par la force de l'expression, par l'irrésistible puissance de la couleur et du clair-

obscur, à faire une œuvre si prodigieuse et si belle, que les termes manquent pour rendre l'éclat dont elle brille aux yeux et l'admiration qu'elle excite dans l'âme. »

Collection du comte Czernini, à Vienne. — *Juda donnant le gage à Thamar.*

Une Sainte Famille, dont les têtes (dit M. Viardot) sont des portraits fort maussades, et dont l'exécution est fort négligée.

Tête de vieille en prière. Morceau admirable.

Abraham recevant Agar. Beau ton, expression touchante; costumes naïfs du temps de Rembrandt, comme toujours.

Collection du comte Schonborn, à Vienne. — Deux tableaux : le *Songe de Jacob* et *Agar dans le désert*, dont nous n'avons pas la description.

RUSSIE.

Galerie de l'Ermitage. — *Sacrifice d'Abraham.* Isaac est lié sur le bûcher. Abraham cache avec une de ses mains les yeux de son fils, et de l'autre il va le frapper; mais un ange a saisi son bras, et le couteau du sacrifice échappe des mains d'Abraham. Cette peinture, dit Smith, n'est pas digne du maître. L'exécution et la couleur rappellent van Eeckout; on croit cependant y reconnaître quelques touches de Rembrandt. De la galerie Houghton, elle a passé, en 1779, à l'Ermitage pour le prix de 300 liv. sterl. Gravé par Murphy et Head.

La collection Houghton est celle qui avait été formée par Robert Walpole. La description des précieux objets d'art que renfermait cette collection célèbre fut publiée par Horace Walpole, en 1747, sous le titre : *Ædes Walpolianæ;* c'est un livre rare qui était destiné à être offert aux amis de l'auteur, et qui ne fut pas mis dans le commerce de la librairie. On trouvera, au premier volume de notre *Trésor de la curiosité* (dans la lettre à l'auteur, qui est de M. Adolphe Thibaudeau), le très-intéressant détail des peintures de Houghton Hall. En 1779, ces peintures furent achetées en masse par l'impératrice Catherine à lord George Orford, petit-fils de Robert Walpole, pour la somme ronde de 40,000 liv. sterl., un million de francs. On n'en excepta qu'un portrait de Robert Walpole qui fut conservé à Straw-

berry Hill, demeure de son fils Horace, lequel fut lui-même une manière de curieux, mais plus avide du bizarre que du beau.

Joseph accusé par la femme de Putiphar. Celle-ci a la main posée sur l'épaule de son époux. Joseph a les mains jointes. Ce tableau est une variante de celui qui se trouve en Angleterre dans la collection Joseph Neeld.

Anna instruisant Samuel. Elle est assise et fait lire son fils à ses côtés. Sa main droite est affectueusement posée sur l'épaule de l'enfant; la gauche, qui tient des lunettes, retombe sur sa robe. Peinture blonde, mais riche de couleurs, et qui sort un peu des habitudes du maître. Gravé par James Walker.

Sainte Famille. La Vierge a cessé de lire dans un livre ouvert sur ses genoux. Un petit feu brûle dans l'âtre. Saint Joseph coupe du bois. On voit en haut des anges qui voltigent « comme des chauve-souris lumineuses », dit M. Viardot. Peinture d'une beauté supérieure; elle est signée et datée de 1645.

L'Enfant prodigue. Le père pose ses deux mains sur l'épaule de son fils, qui est à genoux devant lui et vu de dos. A droite, un homme âgé, les mains jointes; à gauche, une vieille femme. Morceau faible, dit Smith, et fait rapidement. Il est signé : *Rt. Ryn.*

Jésus chez Marthe et Marie, figurines dans un petit tableau d'intérieur très-lumineux.

Le Maître de la vigne. C'est la parabole de l'Évangile. Dans une chambre éclairée par une fenêtre cintrée, le maître est assis à une grande table. Un de ses ouvriers semble lui dire, en montrant ses compagnons : « Ceux-là n'ont travaillé qu'une heure, et tu les a rétribués comme nous. » Cette composition, où l'on admire l'expression des figures et l'effet des derniers rayons du soleil, a été gravée par Martinus Piert et par Fessard. Elle provient de la collection Houghton. Elle est signée et datée de 1637.

Pierre reniant son maître. L'apôtre est devant un feu, la main gauche étendue; il paraît écouter une jeune femme qui l'accuse et qui tient une chandelle à la main. Deux soldats, dont l'un boit à une bouteille qu'il tient des deux mains, et quelques figures secondaires complètent la composition. Les personnages, de grandeur naturelle, sont vus à mi-corps. Exécution libre et vigoureuse; coloris brillant et poussé à l'effet.

Descente de croix. La composition diffère peu de celle que le peintre a gravée en grand. La principale différence consiste dans la figure d'un jeune homme qui, monté sur une échelle, porte une lampe. Un groupe de personnes occupe la gauche du tableau (c'est-à-dire la droite du spectateur), et du côté opposé trois femmes étendent par terre un linceul. L'obscurité du ciel est combattue par les lumières qu'agitent plusieurs assistants. Gravé par Lebas. Ce tableau fut pris en 1806 à Hesse-Cassel, et de là transporté à la Malmaison, chez l'impératrice Joséphine. Il fut acheté en 1814 par l'empereur Alexandre.

Homme âgé, en barbe grise et courte. Il est assis dans un fauteuil, les mains jointes. Excellent portrait, gravé par Fillieul.

Jeune homme portant un chapeau orné de glands en argent. Signé et daté de 1633.

Portrait d'un Juif. Il a une barbe courte et noire; il porte un turban orné d'une aigrette. Sa main droite est passée dans sa ceinture, sa gauche s'appuie sur un bâton.

Homme âgé. Il paraît environ cinquante-cinq ans, bien qu'il ait une barbe noire. Il porte un manteau sombre qui ne laisse voir qu'une partie de son bras droit.

Un autre, qui paraît assis et qui appuie son bras droit sur une table.

Un Vieillard à barbe blanche, assis dans un fauteuil, les mains jointes. Il est coiffé d'un grand chapeau. Peinture libre et même négligée; elle a été gravée par Fillieul dans le temps où elle faisait partie de la collection du comte de Brühl.

Rabbin tenant des deux mains une canne. Il porte un bonnet de velours noir et une robe brune garnie de fourrure. Touche fière.

Guerrier (qu'on appelle là-bas Sobieski). Il est coiffé d'un bonnet enrichi de pierreries et il est revêtu d'un manteau de couleur sombre qui est attaché avec une grosse chaîne d'or, et qui ne laisse voir que sa main droite appuyée sur un bâton. Signé et daté de 1631.

Je n'ai pas besoin de faire observer combien il est absurde d'attribuer à Rembrandt un portrait de Sobieski, peint à cette date de 1631, quand le héros n'avait que trois ans.

M. Viardot mentionne, sans les décrire, deux portraits de la femme de Rembrandt et deux portraits de la mère du peintre, qui sont merveilleux, dit-il, par le fini, l'éclat et la variété. Un de ces portraits, qui représente la vieille en méditation sur la Bible, est datée de 1643. Il a été gravé par Schmidt. Un autre a été gravé par Earlom, dans la galerie Houghton. Smith indique trois autres portraits de femme, mais trop sommairement pour que nous puissions distinguer ceux qui représenteraient la femme de Rembrandt.

Guerrier, dit Alexandre. C'est un héros d'une stature colossale avec un casque grec rehaussé d'or et de plumes, une riche armure et une écharpe rouge qui porte sur l'épaule gauche. Sa main droite pose sur la poignée d'une épée. Morceau bien empâté et très-brillant.

Gentilhomme paraissant âgé de trente-cinq ans environ. Sa tête est couverte d'un petit bonnet de dessous lequel s'échappe une longue chevelure qui retombe sur les épaules Exécution libre et magistrale, dit Smith.

Coppenol. Le célèbre calligraphe est représenté à l'âge d'environ quarante ans, assis devant une table couverte d'un grand livre et de quelques papiers. Il taille sa plume. C'est le portrait qui a été gravé dans le *Musée français*. Toutefois il ne fit pas un long séjour au Louvre, où il fut apporté en 1806 de Hesse-Cassel. On le transporta à la Malmaison, et il y fut vendu plus tard avec les autres tableaux de cette résidence.

Rembrandt à l'âge d'environ cinquante ans. Il est vu de face, coiffé d'un grand chapeau et vêtu d'un habit noir sur lequel se détache un col blanc. C'est encore de la galerie de

Hesse-Cassel que provient ce portrait, qui fut offert par l'empereur Napoléon à Joséphine et envoyé à la Malmaison. Vendu en 1816.

Jeune paysanne. Elle est appuyée de ses deux bras sur une palissade et tient à la main une branche d'arbre.

L'Amant attendu. Une jeune femme, peu remarquable par sa beauté, est couchée dans un lit richement orné, la tête levée, le bras étendu; elle semble entendre les pas de son amant. Près du lit est une vieille femme, cachée en partie par les rideaux et portant un trousseau de clefs. Touche résolue. Couleur brillante et pleine d'effet.

La peinture ainsi décrite par Smith est sans doute la même que M. Viardot appelle un *Danaé*, et dont il parle en ces termes : « Sur un lit que domine une statue de l'Amour, et dont une vieille servante ouvre les rideaux à la pluie d'or, une femme est couchée toute nue, faisant face au spectateur. Voilà le motif du tableau qu'on peut apprécier en deux paroles : horrible nature; art incomparable. » (*Musées d'Angleterre, de Belgique, de Hollande et de Russie.*)

Vue d'une plage de Hollande Marine d'un ton chaud, doré, lumineux, où le ciel et l'eau vont se perdre et se confondre, par une savante dégradation, dans un horizon lointain.

Vue de Judée. Campagne aride, où l'on voit le Christ cheminer entre les disciples d'Emmaüs.

L'Action de grâces. Composition peu différente, dit Smith, de celle qui figurait dans la galerie de Choiseul.

Il s'agit sans doute du tableau que nous avons mentionné dans le *Trésor de la curiosité* et qui était décrit par Boileau : « Un homme et une femme à table; celle-ci tient son enfant sur ses genoux. Vingt et un pouces sur vingt-quatre; 4,200 liv. » L'action de grâces serait ici ce que nous appelons les *Grâces* par opposition au *Bénédicité*. Les Anglais, du reste, n'ont qu'un mot, *grace*, pour exprimer l'une et l'autre prière. Le tableau de la galerie Choiseul a passé dans la galerie Bridgewater à Londres.

Palais de Peterhoff (palais hollandais de Pierre le Grand). — *La Réconciliation de Jacob et d'Ésaü.* La scène se passe dans un paysage accidenté, au milieu duquel on aperçoit les habitations des pasteurs. Les deux frères s'embrassent. Ésaü, l'épée au côté,

tourne le dos au spectateur et se penche sur la poitrine de son frère. Jacob, vêtu d'un costume asiatique, est vu de face. Très-belle composition, datée de 1642. Elle est placée dans la salle des banquets de Péterhoff.

Galerie Leuchtenberg, à Pétersbourg.— Cette galerie est passée de Munich en Russie, par suite du mariage du duc de Leuchtenberg avec la grande-duchesse Marie On y trouve un portrait de *Rembrandt*. Le peintre y est vêtu d'une pelisse noire, doublée de fourrure. Il porte sur la tête un bonnet fourré, et au cou une double chaîne d'or mêlée de pierreries. Il paraît âgé d'environ trente-cinq ans.

ANGLETERRE.

National gallery. — *L'Ange conduisant Tobie*. La scène se passe dans un paysage montagneux. L'ange, vêtu de blanc, conduit le jeune Tobie sur une chaussée qui traverse la rivière. Tobie porte le poisson sous son bras. Derrière eux on aperçoit un voyageur qui se repose. Gravé par Appleton. Après avoir passé par les collections John Barnard et Emmerson, ce morceau a été légué à la Galerie nationale par le révérend W. Holwel Carr.

L'Adoration des Bergers. La Vierge est assise près de l'Enfant couché dans une crèche; saint Joseph est à sa droite; deux bergers adorent l'Enfant. Parmi d'autres figures de femmes et d'enfants on remarque un homme qui porte une lanterne et un petit garçon que suit un grand chien. Dans le fond on aperçoit deux vaches. Cette composition, menée à l'effet et d'une touche libre, est signée *Rembrandt*, 1646. Elle a été gravée par Samuel Bernard, Shenton, Burnet et Sievier. Elle provient des collections Bandeville (1786, 3,000 fr.) et Tolozan (1801, 10,000 fr.), et elle a depuis appartenu à John Julius Angerstein.

La Femme adultère. Elle est à genoux et en larmes; un pan de sa robe est soutenu par un soldat romain. Parmi les Scribes et les Pharisiens qui l'entourent, il en est un petit et vêtu de couleur sombre qui demande contre elle l'application de la loi de Moïse.

Dans le fond, qui est enveloppé d'ombre, on aperçoit un autel richement paré où des prêtres officient et où montent des fidèles. Signé *Rembrandt f.* 1644. Gravé par Burnet, par W. T. Fry et par Philipps.

Peinture extrêmement finie sur panneau. Elle avait figuré en 1734 à la vente du bourgmestre Willem Six, où elle fut payée 2,510 florins. Elle fut portée en Angleterre par Lafontaine, en 1807, vendue 5,000 guinées, et cédée ensuite à la Galerie nationale par M. Angerstein.

Une lumière sourde, ou plutôt une lueur qui n'a point de nom, éclaire à la fois et obscurcit le temple, un temple fantastique où scintille un autel d'or et de pierreries, où l'on devine la foule en mouve-

ment et des prêtres couverts de trésors, où le mystère élargit l'espace, creuse les ombres et approfondit l'architecture. Un seul rayon descend sur le Christ et, de sa figure divine, va se refléter sur la femme adultère qui pleure à genoux. Ainsi apparaît pieds nus, sur le pavé du temple, celui dont la douceur doit régénérer le monde et qui va condamner le dur judaïsme, tandis que les prêtres juifs continuent là-bas, dans l'ombre, leurs cérémonies et leur culte d'où l'esprit de Dieu s'est retiré... S'il est quelqu'un qui puisse regarder ce tableau sans être ému jusqu'aux entrailles, qu'il renonce à pénétrer jamais dans les secrets de la peinture, à jamais comprendre la muette éloquence de ce grand art.

Descente de croix. Le Sauveur est étendu à terre, la tête posée sur les genoux de sa mère. Les saintes femmes et plusieurs disciples entourent son corps. Les deux larrons sont encore attachés à la croix. La foule a quitté ce lieu de désolation rendu encore plus mélancolique et plus solennel par les dernières lueurs du jour. Gravé par Picart, Jackson et Freeman. Ce n'est qu'une esquisse terminée en grisaille, mais elle est d'un beau sentiment. Elle a passé par les collections Barry, d'Amsterdam, sir Joshua Reynolds (1795; 41 guinées) et sir George Beaumont. Sur panneau.

Jeune femme au bain. Elle entre dans l'eau entièrement nue et paraît mesurer du regard la profondeur de l'eau. Ses vêtements sont posés sur un rocher qui ferme l'horizon. Après avoir appartenu à lord Gwydyr (1826; 165 guinées), cette peinture a été léguée à la Galerie nationale par le révérend W. Holwell Carr. Elle est signée *Rembrandt f.* 1654.

« La plus énergique page que nous trouvions ici de Rembrandt, dit M. de Triqueti, c'est une *Femme au bain*, hélas! une Bethsabée peut-être dans les idées du maître, quoiqu'il soit difficile de choisir un modèle plus dépourvu de beauté. En revanche, il est impossible de voir une plus belle pâte, un modelé plus extraordinaire, un coloris plus chaud et plus fort. Il faut admirer, quoi qu'en disent le goût et le raisonnement. » (*Les trois Musées de Londres*, Paris, 1861.)

Rembrandt n'a pas choisi, en effet, et n'a pas voulu choisir un autre modèle que celui de la paysanne de Rarep avec laquelle il se maria peut-être en secondes noces, vers cette même époque (selon toute apparence). C'est le modèle dont la nudité épaisse et robuste reparaît dans

les figures de femmes gravées par le peintre en 1658 et 1661, qui sont la *Femme au poêle,* la *Femme au bain,* la *Femme nue*, les pieds dans l'eau, la *Femme à la flèche,* nos 161, 163, 164 et 166 de notre œuvre.

Portrait d'un Juif. Il est assis et il appuie ses mains sur un bâton. Il est coiffé d'une sorte de turban. Demi-figure de grandeur naturelle. Gravé par Burnet, Shenton, Rogers, et imprimé en couleurs dans le supplément à l'ouvrage intitulé : *Pictorial Gallery of arts.*

Un Capucin, buste, offert à la Galerie nationale par le duc de Northumberland, en 1838.

Un Rabbin, buste, provenant des collections du duc d'Argyle et de M. Hermans.

Homme âgé, cheveux gris et bonnet rouge. Il est assis à une table, ses mains sont jointes devant lui. Demi-figure. Elle est signée *Rembrandt*, 1659. Elle a été donnée à la National Gallery par lord Colborne en 1854.

Portrait de Rembrandt, âgé d'environ trente-quatre ans. Il est vu de trois quarts en demi-figure, coiffé d'un bonnet noir et couvert d'une pelisse bordée de fourrure. Il s'appuie sur son bras droit et regarde le spectateur.

Ce portrait est signé *Rembrandt f.* 1640, et au-dessous *conterfeyct.* Le mot *conterfeyct,* dont il ne s'est jamais servi, semble indiquer une copie. Le rédacteur du Catalogue dit, il est vrai, que c'est là un vieux mot hollandais qui répond à notre vieux mot français *pourtraire,* et qui se trouve aussi dans la langue allemande, car Sandrart appelle un portrait un *contrafaet.* Quoi qu'il en soit, la peinture nous paraît douteuse.

Rembrandt vieux. Il est en buste, vêtu de brun, et couvert d'un bonnet brun. Ses mains sont jointes. Acheté, en 1851, à la vente du vicomte Middleton.

Il y a une ressemblance frappante entre ce portrait et le *Rembrandt à la serviette* que nous avons au Louvre. Mais celui de Londres est d'une touche plus heurtée encore; il s'y mêle aussi, et avec une certaine affectation brutale, des tons crayeux qui ne sont pas ordinaires à Rembrandt. Cela pourrait bien inspirer quelques doutes; mais il faudrait pouvoir confronter les deux peintures.

Portrait de femme. Elle est vêtue d'une robe très-brune qui laisse voir un corsage

clair ; elle porte des pendants d'oreilles en longues perles. Ses mains croisées sont posées sur un livre. Elle tient dans la main droite un mouchoir blanc. Demi-figure courte, grandeur naturelle. Signé *Rembrandt f.* 1666. Donné par lord Colborne, en 1854.

La Ronde de nuit. C'est une petite copie du fameux tableau. Elle a appartenu à Randon de Boisset et à M. Laffitte. Donnée à la Galerie par le révérend Thomas Halford.

Hampton-Court. — *Deux portraits*. Celui d'un homme qui paraît être un rabbin juif et celui d'une femme vue à mi-corps. Le premier est beau.

Dulwich gallery. — *Le Songe de Jacob*. Il est couché et endormi sur la gauche, sous un buisson. Du ciel, ouvert au-dessus de lui, descendent des anges.

Nous avons vu, il y a quelques années, le *Songe de Jacob* au collége de Dulwich; il est resté dans notre pensée comme une vision. Ce qui peut en donner une certaine idée, ce sont quelques eaux-fortes du maître, par exemple l'*Annonciation aux Bergers;* mais le noir et le blanc ne suffisent plus à exprimer ces êtres mystérieux qui, dans le petit tableau dont je parle, semblent pétris avec de la lumière et respirer l'air des régions ultra-célestes. Ce sont des figures étranges qui ne sont ni humaines ni angéliques, mais comme des oiseaux vus en rêve..., et, au-dessus de tout cela, une autre figure sort des abîmes de la lumière...

Jacob trompant son père. Isaac est représenté dans un lit richement couvert; il donne sa bénédiction à son fils qu'il prend pour Ésaü. Morceau douteux, qui est plutôt de Jean Victor, comme le pense Mme Jameson.

Jeune Fille à la fenêtre. A mi-corps. Grandeur naturelle. Elle a été gravée en manière noire

Un Portrait. Il n'y a que la tête, mais on y attache de l'intérêt, parce qu'on la regarde comme représentant le peintre Philippe Wouwermans.

Collection de la reine d'Angleterre. — *Adoration des Mages*. La Vierge, assise, tient sur ses genoux l'Enfant qui reçoit les hommages d'un des rois prosternés. Du côté opposé se tient le roi d'Éthiopie, qui prend des mains de ses pages une riche cassette. Le troisième mage regarde avec étonnement. Dans le fond, des serviteurs, des chameaux, etc. Peinture capitale et d'un grand effet, signée et datée de 1657. Elle provient d'une collection anonyme d'Amsterdam, 1715, 2,010 florins, et des ventes Bennengin, 17.6, 1,500 florins, Lormier, 1763, 2,300 florins, et Grandpré, 1809, 70,000 fr. Retiré.

Le Christ apparaissant à Madeleine. Il est vêtu d'une robe blanche et couvert d'un

grand chapeau ; il tient une bêche à la main. Plus loin on voit s'avancer deux disciples. La scène se passe au lever de l'aurore. Signé et daté de 1638. Ce tableau avait été acheté 40,000 fr., en 1736, pour le prince de Hesse-Cassel ; pris en 1806, il fut porté en France et donné à l'impératrice Joséphine qui le mit à la Malmaison ; en 1816, à la vente de la collection Joséphine, il fut acheté par un Anglais qui le revendit à George IV.

Nous avons vu deux fois ce tableau sublime : une première fois, en 1854, au palais de Buckingham; une seconde fois à la grande Exhibition de Manchester, en 1857, où il figurait sous ce titre : *Noli me tangere*. Voici ce que nous en disions dans le compte rendu de cette Exhibition[1] : « C'est un panneau qui a moins d'un mètre de hauteur sur un demi-mètre de large; mais que de poésie dans ce petit cadre ! Jésus-Christ apparaît à la Madeleine, vêtu en jardinier, couvert d'un grand chapeau de paille, tenant une bêche à la main. Et de même que la pécheresse ne le reconnut point, ainsi le spectateur ne le reconnaît pas non plus à la première vue. Cependant, en voyant à droite deux anges vêtus de clarté qui se tiennent, l'un à la tête, l'autre au pied du sépulcre ouvert, on saisit l'intention du peintre, on retrouve tout à coup le sens de cette peinture étonnante; la beauté du Christ, d'abord voilée, se révèle; sa divinité se débrouille, cet humble paysan se transfigure et devient le Fils de Dieu. La scène se passe sur la terrasse d'un jardin où l'on aperçoit dans l'ombre deux des saintes femmes qui s'en vont. Au fond du tableau s'étend un grand paysage baigné dans une lumière mystérieuse et ambrée, d'une indicible poésie, lumière étrange qui n'est ni le couchant ni l'aurore, mais qu'on dirait elle-même aussi miraculeuse que l'apparition du Seigneur après sa mort. *Ne me touchez pas*, dit Jésus à la Madeleine, et il semble, en effet, qu'au moindre toucher, ce corps lumineux va se fondre et s'évanouir dans l'essence divine... »

Le Constructeur de navires. Occupé à dessiner un navire, il est interrompu par sa femme qui vient lui apporter une lettre. Les deux figures sont de grandeur naturelle,

---

1. *Les Trésors de l'art à Manchester*. Paris, Pagnerre, 1857.

jusqu'aux genoux; elles sont habillées de noir avec des collerettes blanches. Datés de 1633, ces portraits ont été faits par Rembrandt à l'âge de vingt-sept ans; ils sont au nombre de ses plus beaux ouvrages. Acheté, en 1810, 16,500 florins à la vente Smeth Van Alphen pour George IV, alors prince de Galles. Ce tableau est mentionné dans le *Trésor de la curiosité;* il a été gravé en manière noire par Hodges, et à l'eau-forte par J. de Frey.

Portrait d'un rabbin. Demi-nature, provenant de la collection Baring.

Portrait de femme. Elle paraît entre deux âges; elle est blonde, vue presque de face à sa fenêtre, et richement vêtue. Excellent morceau, dit Mme Jameson, *a superlative picture,* dans le ton or. Daté de 1641. Importé en Angleterre par M. Nieuwenhuys en 1814, et acheté pour le roi, à la vente lord Charles Townshend, au prix de 1,000 guinées (26,250 fr.).

Le Bourgmestre Pancras et sa Femme. Il est richement vêtu, porte un chapeau à plume et tient dans ses mains un collier de perles, tandis que sa femme est occupée devant une glace à se mettre un pendant d'oreille. Provient de la collection Henri Hope, et fut vendu, en 1816, 286 guinées.

Rembrandt à l'âge de trente-six ans. Peinture délicatement modelée et d'un bon ton clair et doré.

Galerie Bridgewater. — *Anne la prophétesse,* écoutant Samuel qui récite des prières. Elle est assise près d'une niche, un livre sur ses genoux; l'enfant est agenouillé, les mains jointes. Dans le fond du temple, on aperçoit Siméon qui porte l'Enfant Jésus dans ses bras, ayant Joseph et Marie près de lui, et, à quelque distance, l'autel avec les tables de la Loi et le serpent d'airain. Gravé par Fitler, et dans la galerie Stafford. Collections Flives, à Amsterdam, 1700, 300 florins; Roos, à la Haye, 1747, 350 florins; de Jullienne, à Paris, 1767, 1,861 livres.

L'Action de grâces. C'est le petit tableau de la galerie Choiseul dont nous avons parlé plus haut, et qui fut vendu, en 1772, 4,200 livres.

Bien que l'*Action de grâces* soit mentionnée par Smith le père, dans son catalogue raisonné, comme faisant partie de la galerie Bridgewater, le tableau n'est pas décrit dans le catalogue de cette galerie, dressé par Smith fils.

Un Bourgmestre. Homme vénérable à barbe blanche, assis dans un fauteuil. Signé et daté de 1637. Gravé dans la galerie Stafford, par de Frey et Finden. Provenant de la vente de Geldemerster, 1800. 1,625 florins.

Rembrandt, à l'âge de quarante-neuf ans. Signé et daté de 1655. Gravé dans la galerie Stafford, et par Lewis. Collection comtesse Holderness, 1802. 78 liv. sterl.

Portrait de femme. Elle est mise élégamment; elle porte des bijoux et un riche mouchoir de dentelles. Gravé dans la galerie Stafford.

Portrait d'homme. Simple étude, gravée dans la galerie Stafford.

GALERIE GROSVENOR (au marquis de Westminster). — *Un Gentilhomme*, âgé d'environ trente ans. Il est vu de trois quarts; il est vêtu de vert foncé; il porte sur sa main gauche un faucon qui étend et agite ses ailes; à son côté pend une gibecière retenue par une chaîne d'or. Signé et daté de 1643 ou 1645. Collection Grandpré, 1809. Retiré.

Portrait d'une femme d'environ trente ans, jolie et blonde. Elle est coiffée d'un bonnet garni de plumes et rehaussé de pierreries. Les mains sont croisées; la gauche tient un éventail; elle porte un riche collier et un manteau brodé. Retiré à la vente Grandpré, en 1809, au prix de 40,000 fr., avec le précédent.

« Ces deux peintures, dit Mme Anna Jameson, sont des spécimens de ce que tout ce que l'art peut faire. La permission de les voir est un privilége. Les personnages représentés ont vécu, se sont remués, ont eu l'être comme nous les voyons devant nous. La vérité de l'effet est ici, non pas diminuée, mais accrue par la sombre splendeur et la vapeur lumineuse de l'atmosphère où l'artiste les a plongés. Rien ne m'a jamais donné à ce point l'idée d'une création, — de la vie communiquée par un mot, un désir, un souffle, un miracle[1] ! »

Portrait de Berghem. Le célèbre peintre est représenté en buste, à l'âge d'environ quarante-cinq ans. Il porte un grand chapeau; il a des cheveux noirs et des moustaches. On voit une de ses mains. Peinture très-libre et très-rapide.

La Femme de Berghem. Elle est vue de face, en bonnet blanc et robe noire, mais sur sa robe elle porte une fraise plissée. Elle a ses deux mains l'une dans l'autre. Gravé par Schiavonetti, ainsi que le précédent.

Le portrait de la femme de Berghem est aussi fini que celui de Berghem est hardiment touché. La personne que Berghem eut le malheur d'épouser est bien dans son portrait ce qu'elle est dans l'histoire : laide, maussade, avare et rechignée; mais l'exécution est excellente; le teint couperosé du modèle, le flasque des chairs et le reflet de la fraise sur le menton, sont exprimés avec un art admirable. Cela rappelle le portrait de la dame Six, femme du bourgmestre, qui est à Amsterdam, chez M. Six van Hillegom. Les deux portraits de Berghem et de sa

1 Nothing ever game me more the impression of a creation, — something brought into being by a word, a wish, a breath, a mirac'e. *Private picture galleries London*, 1844.

femme furent exposés en septembre 1863, à Londres, dans les salles de la British-Institution, à Pall-Mall.

La Visitation. Élisabeth descend les degrés de sa maison pour embrasser la Vierge. Elle est suivie de Zacharie que soutient un jeune garçon. Derrière la Vierge, on voit une négresse qui ôte son manteau; plus loin un serviteur qui tient l'âne sur lequel la Vierge a voyagé. Un chien, un paon et une poule avec une couvée de poussins achèvent la composition. C'est un morceau que les Anglais comparent, pour la beauté, l'expression, la magie, à la *Femme adultère* de la National Gallery. Signé et daté de 1640. Gravé par Burnet. Provenant de la collection du roi de Sardaigne.

Collection de feu sir Robert Peel. — *Moïse sauvé.* La scène a pour cadre un paysage boisé et peu étendu. Thermutis et ses femmes sont arrêtées autour de l'enfant. La princesse vient de sortir du bain. Une suivante nue jette un manteau sur ses épaules; une femme nue se tient à ses côtés; trois autres se penchent sur le berceau. Peinture admirable, gravée dans la galerie Choiseul, et qui a passé successivement dans les ventes Choiseul, 2,031 liv.; prince de Conti, 1777, 1,400 liv.; Boileau, 1787, 1,200 fr.; et de Saint-Victor, 1822, 2,550 fr.[1].

Portrait d'un Gentilhomme d'environ quarante ans; cheveux courts et noirs; moustache rougeâtre; il porte un habit gris foncé, une collerette tombante garnie de dentelles et une chaîne d'or. Forme ovale.

Paysage boisé. A droite du spectateur coule une rivière sur les bords de laquelle sont trois vaches. Du côté opposé on voit assis, l'un près de l'autre, un homme et une femme, le premier lisant. Un chien est couché derrière eux. On distingue quelques autres figures dans les enfoncements du bois. Grand effet d'ensemble, presque pas de détails. Ce paysage, provenant de la collection de Roore (1747, 350 florins), était en 1821 chez lord Radstock, pour le compte duquel il fut vendu à sir Robert Peel 300 liv. sterl.

Collection du duc de Devonshire. — *Un Grand Prêtre juif*, à barbe grise, les mains l'une dans l'autre. Il est coiffé d'un turban et porte un manteau qui est attaché sur la poitrine avec des agrafes en or ciselé. Peinture finie, gravée par Pether, Spencer et Görling.

Le duc possède encore, dans sa résidence de Chatswoth, plusieurs excellents dessins de Rembrandt à l'encre de Chine ou au bistre, paysages, études et sujets de sainteté, entre autres une *Sainte Famille* et la *Vierge donnant un baiser à l'Enfant.*

---

1. M. de Saint-Victor, qui a possédé tant de beaux tableaux dont la collection serait aujourd'hui une fortune, était le père de Paul de Saint-Victor, le si brillant écrivain.

Collection de lord Derby. — *La Robe de Joseph.* Deux des frères de Joseph remettent à leur père la robe ensanglantée de Joseph. Jacob, saisi d'horreur, lève ses mains avec désespoir. Benjamin, pendant ce temps, joue avec un oiseau. Daté de 1639. Provient de la vente d'un artiste faite à Paris en 1773.

D'après la description de Smith, la *Robe de Joseph* aurait de l'analogie avec l'estampe si expressive, si bien sentie et si précieuse que nous avons décrite sous le n° 10 : *Jacob pleurant la mort de son fils Joseph.* Mais le tableau est plus riche d'une figure, celle de Benjamin, dont la naïveté enfantine ajoute par le contraste à ce qu'il y a de tragique dans la douleur paternelle de Jacob. Les grands maîtres, les vrais maîtres font servir le contraste à rendre plus puissante l'unité de l'impression. Voilà comment la comédie peut trouver place dans les scènes pathétiques. La figure de cet enfant qui joue avec un oiseau tandis qu'on apporte la robe ensanglantée de son frère est un de ces traits que la nature fournit tous les jours à l'observation, mais qui ne sont observés que par les hommes de génie. Que le comique intervienne, si l'on veut, dans la tragédie, mais pour qu'elle en devienne plus navrante. Cela est vrai dans l'art comme dans la littérature.

Collection de lord Cowper, à Panshanger. — *Portrait* d'un personnage qui paraît de trente à trente-cinq ans. Il est derrière une table couverte d'un tapis, et sur laquelle on voit un livre ouvert et un autre livre placé sur les feuillets du premier. Il tient son chapeau de sa main gauche étendue. Morceau de toute beauté, signé et daté de 1644.

Portrait équestre, dit de Turenne. Le héros paraît environ quarante ans; il est monté sur un cheval de bataille et semble passer dans la rue d'une ville hollandaise. Le fond du tableau représente d'un côté trois gentilshommes dans un carrosse, avec deux serviteurs, et, du côté opposé, une femme à pied. Ce portrait, peint vers 1649, se trouvait, dit Smith, dans une collection anonyme vendue à Amsterdam, en 1740, et avait été alors adjugé au prix de 90 florins.

Le portrait équestre de Turenne par Rembrandt?... Je n'y croyais guère, bien que ce morceau fût mentionné dans le *Catalogue* de Smith et dans le livre de M. Waagen : *Art treasures in England.* Mais cela m'avait beaucoup intrigué, et j'avais depuis longtemps une extrême curiosité d'y aller voir. J'y fus décidé tout récemment, comme je me

trouvais avec mon frère au magnifique château de Hatfield, dont la marquise de Salisbury voulut bien nous faire les honneurs avec une grâce accomplie, en nous donnant l'assurance que le portrait de la galerie de Panshanger était bien réellement celui de Turenne. J'allai donc visiter la galerie de lord Cowper avec la permission de sa seigneurie. Le château de Panshanger est situé au milieu des bois dans le Hertfordshire, à six milles de Hatfield, à soixante milles environ de Londres.

Quatre heures sonnaient quand j'arrivai au château après une forte averse. Le soleil avait percé les nuages et donnait justement dans la grande galerie, mais il n'en éclairait qu'une extrémité, et le Rembrandt était par malheur à l'extrémité opposée. Un Raphaël, un Corrége, recevaient les derniers rayons de ce soleil d'automne (c'était le 13 octobre 1863), dont il n'arrivait que des reflets éloignés sur le grand portrait de Turenne, qui demeurait ainsi dans un demi-jour rembranesque. — Le personnage représenté paraît un peu moins de quarante ans. Il a les joues pleines, le nez gros, des moustaches, le teint coloré, la mine sévère, l'œil assez dur. Il porte un chapeau élégamment orné d'une plume légère qui suit la ligne horizontale. Son costume se compose d'une fraise tombante à gros plis et d'un justaucorps de buffle, sur lequel passe une écharpe blanche formant sur la hanche gauche un bouffant. De sa botte éperonnée il presse le flanc d'un cheval gris de fer, à crins pendants, qui se cabre. Le fond, devenu très-sombre, m'a paru être un grand bois; mais d'après la description de Smith, ce fond représenterait une rue de ville hollandaise, sans doute ombragée d'arbres. La seule chose que j'y aie distinguée, c'est un carrosse dans lequel passent trois gentilshommes escortés de deux écuyers dont on ne voit que les têtes par-dessus l'impériale du carrosse.

Le tableau est peint dans la dernière manière de Rembrandt, si robuste, si généreuse et si fière, à peu près comme les *Syndics de la Halle aux draps*. C'est dire assez que la pâte en est solide et la touche résolue; quelques endroits exécutés rapidement et strapassés m'ont

rappelé le portrait du bourgmestre Six mettant ses gants, qui est à Amsterdam, chez M. Six van Hillegom. Au soleil de midi, la peinture de Panshanger doit être superbe : à l'heure où je l'ai vue, elle était imposante. Elle remplit, du reste, magnifiquement le fond d'une galerie de chefs-d'œuvre; elle est, enfin, d'un intérêt considérable non-seulement parce qu'il n'y a pas d'autre exemple d'un portrait équestre peint par Rembrandt, mais encore à cause du personnage dont elle porte le nom glorieux.

Le héros représenté me paraît bien être en effet le maréchal de Turenne, tel que nous le connaissons par la belle estampe de Nanteuil, mais plus jeune au moins de quinze ans. Né en 1611, Turenne avait trente-huit ans en 1649, lorsque, destitué de son commandement par Mazarin, il se retira en Hollande. Ses mémoires nous apprennent qu'il y séjourna un mois seulement, jusqu'à ce qu'il eut appris le traité de Rueil. Or, la manière qui est si lisiblement écrite dans le portrait qui nous occupe est justement celle que Rembrandt pratiquait en 1649, sept ans après avoir peint la *Ronde de nuit*, et qui, gagnant chaque jour de l'ampleur, de la sûreté, de l'énergie, devait aboutir, en 1661, au tableau des *Syndics*, dernière expression d'une peinture qui est la réalité de la vie vue en grand, mais serrée de près.

En confrontant le lendemain l'estampe de Nanteuil avec le portrait présent à notre souvenir, nous y avons trouvé une ressemblance incontestable, quoique l'estampe, gravée en 1665, soit de seize ans postérieure à la peinture. Donc, que Turenne, durant son rapide séjour en Hollande, ait eu l'idée de se faire peindre par le plus grand artiste du pays, — tout semble le prouver, et en tout cas rien ne s'y oppose.

L'autre peinture de Rembrandt que possède lord Cowper est sans doute le portrait d'un comédien dans l'action de son rôle, car le personnage se lève vivement du siége sur lequel il était assis derrière une table, et il semble parler avec beaucoup d'animation à une personne qui serait placée à sa gauche, et vers laquelle il étend le bras en pa-

raissant agiter son chapeau. Rembrandt a peint ce morceau en 1644, deux ans après la *Ronde de nuit*, et dans la même manière.

Collection de lord Ashburton. — *Coppenol*, âgé d'environ cinquante ans. Il tient une feuille de papier et une plume, et il regarde le spectateur. Ce portrait rappelle l'estampe gravée par Rembrandt et dite le *Grand Coppenol*. Il a été aussi gravé par Surugue et il a fait partie de la galerie Lucien Bonaparte.

Cornélius Jansénius, âgé de cinquante ans environ. Il porte un gant à sa main droite et paraît se promener. Signé et daté de 1661. Morceau très-fini et très-riche de ton. Il figurait à la vente Séréville, 1811, 5,071 fr., et en 1831 à celle du prince de Talleyrand, 12,500 fr.

Jansénius étant mort en 1638, aurait-il été peint par Rembrandt en 1661 ? Cela est peu vraisemblable pour un artiste qui peignait toujours d'après nature, à moins que la date n'ait été mal lue et ne soit *1631*.

Portrait de Rembrandt, dans un âge avancé. Il est peint d'une main magistrale, dans sa dernière manière; mais la lumière est froide et l'ombre épaisse. Provient de la galerie du duc de Valentinois.

Deux portraits, en pendants; un jeune homme et sa jeune femme. Ces deux portraits, datés de 1641, ont fait partie de la galerie de Hesse-Cassel, d'où ils ont été transportés, en 1806, à la Malmaison. On les compte parmi les plus étonnantes peintures du maître.

Collection de lord Ward. — *Prédication de saint Jean-Baptiste*. C'est un tableau non terminé et qui n'a pas 1 mètre de large sur 70 centimètres de haut; mais dans ce petit cadre, d'un prix inestimable, sont réunies un très-grand nombre de figures. Grisaille préparée au bitume et mêlée çà et là de quelques tons précieux.

Portrait de vieillard. Il a les cheveux blancs et une barbe blanche. Il tient une plume à la main et il est assis à une table où on voit un livre ouvert dans lequel sont écrites plusieurs lignes en grec.

Un Bourgmestre. Il a été photographié, ainsi que les précédents, dans un ouvrage spécial publié par Colnaghi, à Londres.

Collection de lord Overstone. — *Un Paysage*. C'est celui qui se trouvait, en 1761, dans la vente du comte de Vence. Il fut vendu 300 livres, ainsi que nous l'avons mentionné dans le *Trésor de la curiosité*.

Nous l'avons vu à la grande Exhibition de Manchester, et nous en avons dit : ... Paysage incomparable, où le maître subordonne Hob-

bema, domine Albert Cuyp, éclipse Everdingen, écrase Wynants et fait pâlir le grand Ruysdael lui-même.

Collection du marquis d'Abercorn. — *Descente de croix*. Le corps du Sauveur repose sur un linceul. La Vierge se penche tristement sur la tête de son fils. Elle est assistée par une sainte femme, par un des disciples et par Joseph d'Arimathie, vieillard vénérable, en cheveux blancs. Une jeune femme (la Madeleine) se tient auprès de la croix. Une vieille femme est aux pieds du corps. Peinture très-finie et d'un grand sentiment. Elle est datée de 1640.

Collection de sir Bethel Codrington. — *Jésus-Christ*, représenté à l'âge de trente-cinq ans, les cheveux partagés sur le sommet de la tête et tombant sur ses épaules. Ses deux mains s'appuient sur un bâton. Figure de grandeur naturelle, signée et datée de 1661. Ouvrage remarquable, dit Smith.

Collection Berkeley Oven. — *Femme à sa toilette*. Elle est occupée à nouer la manchette de son bras droit; elle a des perles dans ses cheveux qui sont retenus par un mouchoir blanc. Un verre et un vase sont posés sur une table près d'une fenêtre. Tableau de prix.

Collection de sir Antony Rothschild. — *La Nourrice*. Elle a fait monter un enfant sur une chèvre, tandis qu'une petite fille s'amuse avec un jouet qu'elle tient à la main. Naïveté, expression, effet de soleil, touche libre et indicative, tout cela est admirable dans ce tableau qui, après avoir passé par les collections Walckenaer (1796, 1,413 florins) et Brentano (1822, 3,205 fr.), a été acheté 610 guinées à la vente de la collection Nieuwenhuys.

Portrait de Rembrandt avancé en âge. Ton clair, lumière blonde et un peu grise.

Collection Samuel Rogers. — *Composition allégorique*, en grisaille. On croit qu'elle représente la délivrance des Provinces-Unies. On y voit beaucoup de figures d'hommes à pied et à cheval, et l'on y remarque surtout un lion enchaîné au pied d'un rocher sur lequel s'élève l'arbre de la liberté. Sur le rocher on lit ces mots : *Soli Deo gloria*. Cette grisaille provient des cabinets de sir Joshua Reynolds et de Benjamin West; elle avait coûté au poëte Rogers 247 guinées.

Portrait de Rembrandt à l'âge d'environ soixante ans. Il porte un manteau brun garni de fourrure, un bonnet de velours et une chaîne à laquelle est suspendue une médaille.

Paysage où l'on voit quelques arbres sur une colline, un cavalier et un piéton; dans le fond, une plaine terminée par un horizon brillant. Harmonieux et blond.

La collection de Samuel Rogers a été vendue après sa mort, il y a quelques années; mais faute de savoir entre les mains de qui sont maintenant les tableaux du poëte, nous les laissons ici sous son nom.

COLLECTION DE LORD ASHBURNHAM. — *Renier Anslo et sa mère.* Anslo est âgé de quarante ans environ. Il est à côté d'une table sur laquelle est posée sa main droite, tandis que sa gauche levée indique qu'il parle à sa mère, assise à la gauche de son fils. Sur le tableau on remarque une pile de livres et un chandelier à deux branches. Signé et daté de 1641, et gravé par Josiah Boydell. Collection sir Lawrence Dundas, 1794, 540 livres sterling.

Il est remarquable que le portrait d'Anslo a été peint par Rembrandt l'année même où il a gravé l'estampe qui est décrite dans notre œuvre sous le n° 170. Il y a cependant des différences notables entre le portrait gravé et le portrait peint, sans parler même de la différence principale qui consiste dans la présence ou l'absence d'une seconde figure. Preuve de plus que Rembrandt ne s'est jamais répété; qu'il n'a jamais été satisfait de ses inventions au point de les reproduire, en peinture ou à l'eau-forte, sans y rien changer.

COLLECTION WILLIAM HOPE. — *L'Amiral Tromp.* C'est le nom sous lequel on désigne le personnage représenté. Il paraît âgé de cinquante et quelques années; il est couvert d'un bonnet rayé de rouge et de jaune, et il porte moustache; sa main gauche s'appuie sur son bâton de commandement qui est en or. Portrait d'une beauté supérieure, daté de 1651. Collection du chevalier Érard, 1832, 17,100 fr. (L'amiral Martin Tromp avait en effet, en 1651, cinquante-quatre ans.)

COLLECTION HENRI-THOMAS HOPE, à Londres, dans Piccadilly. — *La Nacelle de saint Pierre.* Provenant de la fameuse collection Braamcamp, et achetée 4,360 florins, en 1771, par Th. Hope.

On trouvera ce tableau longuement décrit dans le *Trésor de la curiosité* (au supplément du Ier volume), d'après le catalogue hollandais de la vente Gerret Braamcamp, faite à Amsterdam en 1771. Rembrandt y a représenté d'une manière pathétique une tempête affreuse, un ciel sinistre, sillonné d'éclairs, le désespoir du pilote, l'effroi mortel des disciples et la divine sérénité de Jésus, qui était couché sur la poupe de la nacelle et que l'on réveille précipitamment. C'est une de ces peintures dont le souvenir vous poursuit pendant toute la vie, ou plutôt qui laissent dans l'âme une impression ineffaçable avec un souvenir vague et d'autant plus terrible.

[1] *Portraits de famille*. Nous avons vu ces deux portraits à l'Exhibition de Manchester, et nous en avons parlé en ces termes dans notre petit livre sur cette Exhibition, *Les Trésors de l'art à Manchester :*

« Bien que datée de 1633, c'est-à-dire d'une époque où l'artiste n'avait que vingt-sept ans, cette peinture, passée, finie avec soin, est déjà grave et mystérieuse. Les deux personnages sont vêtus de soie noire avec des collerettes empesées : l'homme debout, le chapeau sur la tête, au pied d'un escalier ; la femme assise au premier plan, une main appuyée sur le bras du fauteuil, l'autre gantée d'un gros gant à fourrure. La blancheur tempérée de sa large fraise tranche sur le noir transparent et profond de la robe, dont le corsage est d'une étoffe chamois ramagée d'or qui forme une transition charmante entre le noir et le blanc. Pour tout fond, une chaise vide et une carte géographique sur le mur. Il est surprenant qu'un jeune peintre ait pu concevoir et exécuter ce double portrait avec tant de réserve, de discrétion et de sagesse. C'est un morceau exquis. »

Petit paysage. Une plaine traversée par une rivière sur les bords de laquelle s'élèvent quelques fabriques : sur le devant, deux arbres. Le ciel est chargé de nuages. Parmi les paysages de Rembrandt, qui sont ordinairement assez peu faits, celui-ci est remarquable par le soin que l'artiste y a mis. Il est sur bois, de forme ovale.

Collection Viscount Clifden. — *Le Bourgmestre Six*. Il est représenté à mi-corps, un peu tourné vers la droite, et beaucoup plus jeune que dans le portrait qui est à Amsterdam chez M. Six Il est nu-tête; une lumière vive tombe sur ses longs cheveux d'un blond ardent que fait encore ressortir son manteau noir.

La Femme du bourmestre Six. Elle est à mi-corps, tournée vers la gauche, et fait ainsi pendant au portrait de son mari. Le peintre l'a représentée en cheveux, très-richement vêtue, avec dentelles, perles et bijoux ; le fond est sombre. M. Waagen croit reconnaître ici la main de Ferdinand Bol, et il se peut bien qu'il n'ait pas tort.

Ces deux portraits de prix appartenaient à lady Dover ; le premier fut exposé en 1853 à la British-Institution, où nous le vîmes. Il nous fut donné de le revoir en septembre 1863, à l'Exposition annuelle du même établissement dans Pall-Mall. Il est peint grassement, avec fer-

meté, d'un beau ton et dans la manière mixte de Rembrandt. Le vêtement et la main qu'on aperçoit dans l'ombre sont sacrifiés au triomphe de la tête qui s'enlève sur un fond clair et qui est dorée comme elle le serait par un rayon de soleil tamisé. Le second portrait est traité avec beaucoup de délicatesse et précieusement fini.

Collection Joseph Neeld. — *Joseph accusé par la femme de Putiphar*. La scène se passe dans une chambre dont le centre est occupé par un lit. D'un côté du lit est assise la femme de Putiphar, qui, la main sur son cœur comme pour protester de la pureté de ses intentions, désigne le prétendu coupable à son époux; celui-ci, richement vêtu d'un costume asiatique, se tient derrière le siége de sa femme et l'écoute avec calme. De l'autre côté du lit, Joseph lève les yeux et les mains au ciel. Acheté 180 guinées par M. Hickham et Carpenter, à la vente Willoughby, en 1820, le tableau en question fut revendu pour une somme énorme à sir Thomas Lawrence, et fut poussé à sa vente, en 1830, à 570 guinées (environ 15,000 fr.).

Portrait de Rembrandt, dans ses dernières années. Couleur chaude et transparente, manière heurtée.

Collection lady Clarke.—*Le Denier de César*. Un Pharisien, richement vêtu, montre une pièce de monnaie à Jésus, qui a une main étendue. Dix figures entourent ces deux personnages, placés au premier plan; plus loin on en voit quatre autres. Daté de 1645. Provient de la vente Robit, 1801, 8,850 fr.

Rembrandt portant un drapeau. Il est vu presque de face, à l'âge d'environ cinquante ans. Sa tête est couverte d'un grand chapeau à plumes. Une cuirasse brille sur sa poitrine. Connue par une gravure de Haid, cette peinture a passé par les collections Verhulst, 1779, 1,354 florins; Lebœuf, 1782, 5,300 fr.; Robit, 1801, 3,095 fr. Elle appartint à George IV, qui la céda, en échange pour d'autres peintures, à l'expert Lafontaine.

Il est très-probable que le *Porte-drapeau* de lady Clarke est celui qui se trouve maintenant dans l'hôtel des Rothschild, à Paris. Nous en avons fait mention, dans l'*Histoire des peintres*, à l'article d'Isaac d'Ostade, auquel est ajoutée une longue note sur la collection du baron James de Rothschild. Mais il existait encore un second tableau du même genre avec différences, dans les mains de sir Joshua Reynolds; c'est le *Porte-drapeau* qui avait été envoyé à l'Exhibition de Manchester par lord Warwick.

Collection sir Abraham Hume — *Van Hooft*, historien et poète célèbre. Il est re-

présenté à l'âge de soixante-cinq ans. Il a sa main droite posée sur un buste d'Homère qui est placé sur une table. Signé et daté de 1653. Morceau capital, dit Smith, et de la meilleure manière du maître.

Je ferai remarquer ici encore que *Van Hooft* étant mort en 1647, n'a pu être peint en 1653 par Rembrandt, qui n'était pas homme à faire un portrait autrement que d'après nature. Le buste d'Homère indique bien en effet que le personnage représenté est un poëte; mais ce peut être Vondel ou tout autre. Van Hooft est d'ailleurs célèbre comme historien, et non comme poëte; car les Hollandais l'appellent un autre Tacite, *alter Tacitus*. Dans l'ouvrage de M. Waagen, *Art treasures in England,* ce prétendu portrait de Van Hooft est mentionné comme appartenant aujourd'hui au comte de Brownlow.

Fitz William Museum, à Cambridge. — *Un Officier*, âgé de cinquante ans, vu de trois quarts, la main droite sur sa hanche, la gauche sur la garde de son épée. Il porte un bonnet de velours, orné de plumes, et une riche chaîne d'argent à son cou. Signé et daté de 1635. Excellent portrait, gravé en manière noire par Pether, et au burin par Cardon.

Collection Jeremiah Harman. — *Ecce Homo*. Pilate s'est levé de son siége pour échapper aux demandes importunes de quatre prêtres dont deux l'implorent à genoux, tandis qu'un cinquième harangue la multitude. Jésus-Christ se trouve un peu au-dessous, les mains jointes, une couronne d'épines sur la tête, un manteau sur les épaules. Des soldats et le peuple remplissent la cour du prétoire; on ne voit que leurs têtes. La statue de Tibère qui surmonte une colonne donne une date à la scène. Composition en grisaille, rappelant celle que le peintre a gravée. Vendue avec un autre tableau, à la vente du bourgmestre Six, en 1794, 14 florins, elle a passé depuis par les collections Goll, Brondgeest et Emmerson.

Grand Prêtre juif. Il est revêtu de ses habits sacerdotaux, et il porte un livre sur le bras gauche. Devant lui est une table couverte d'un drap richement brodé et sur laquelle est un vase d'or. Le lieu où il se trouve est le Saint des saints, et l'obscurité y ajoute un caractère religieux et solennel.

Bleinheim palace, résidence des ducs de Malborough. — *La Femme adultère*. La composition contient cinq figures à mi-corps : le Christ, saint Jean, la femme accusée et deux personnages qui l'accusent; elle est remarquable, quoiqu'on ne puisse la comparer à l'incomparable tableau qui est à Londres, dans la National Gallery.

Stourhead-House, résidence de la famille Colt Hoare. — *Élisée* rendant à la vie l'enfant d'une veuve. Gravé en manière noire par Earlom.

Deux bohémiennes, au clair de lune. Gravé par Canot.

Collection de lord Northwick. — *L'Ange rassurant Tobie*. M. Waagen dit que l'expression des têtes ne lui semble pas en rapport avec le sujet, et que l'exécution est trop négligée.

La même collection, ajoute M. Waagen, renferme un portrait d'homme, très-fini, dans un ton doré mais étouffé, *subdued golden tone*, et un bon portrait d'un homme et de sa femme.

Collection du marquis de Lansdowne. — *Portrait de Rembrandt*, à l'âge d'environ soixante ans, en bonnet blanc, veste rougeâtre et manteau brun doublé de fourrure. Il tient de la main gauche palette et pinceaux. Sa main droite est sur la hanche. Sur les murs de son atelier sont tracées des figures géométriques. Ce portrait, dit Smith, a été gravé par de Marcenay lorsque la toile était dans la galerie du comte de Vence. A la vente de cet amateur, il fut payé 481 fr. seulement; puis à la vente Danoot, à Bruxelles, en 1828, 9,450 florins.

On voit d'après la description que le tableau appartenant au marquis de Lansdowne est assez semblable à celui qui est au Louvre et que nous appelons le *Rembrandt à la serviette*.

Un Bourgmestre. Il est d'un âge moyen, en chapeau noir, longs cheveux et collet tombant. Belle esquisse.

Portrait d'une dame d'environ trente-six ans; en bonnet de dentelle et fraise, corsage jaune brodé et robe de soie noire. Elle est debout, la main gauche appuyée sur une table, la droite sur le corsage. Elle semble adresser la parole à quelqu'un. Beau portrait, signé et daté de 1642; provenant de la collection de lord Warncliffe.

Paysage au moulin. C'est le paysage gravé dans la galerie d'Orléans, sous le titre: *Moulin de Rembrandt*, et par Turner dans les *Gems of art* (joyaux de l'art). Le marquis de Lansdowne l'a payé 800 guinées (21,000 francs).

Petit paysage. Dans le milieu du fond, un pont et un chemin qui y conduit; sur le devant, une rivière et deux hommes dans un bateau; au centre, des arbres éclairés d'une vive lumière. Provenant de la collection Lapeyrière et acheté par le marquis à la vente Gray.

Lowther-Castle, résidence du comte de Sousdale. — *Bélisaire aveugle*, conduit par un jeune garçon. Derrière eux est une figure d'homme. Ce sujet n'est pas de ceux qui sont familiers à Rembrandt; cela n'empêche pas que l'ouvrage ne soit digne de lui.

Glascow Collège. — *Jésus mis au tombeau*. C'est une peinture en grisaille, mais d'un ton chaud et d'une composition bien remplie.

Collection du Révér. M. Colby. — *Portrait de Jean Elison*, ministre de l'Église anglicane à Amsterdam. Il est vêtu de noir et assis près d'une table couverte de livres; sa

main droite, rendue avec une vérité étonnante, s'appuie sur le bras droit du fauteuil; la gauche est dirigée sur lui-même.

Portrait de la femme d'Elison. Elle est aussi en noir, coiffée d'un chapeau à larges bords qui projette une ombre transparente sur son visage.

Ces deux portraits, remarquables par leur beauté et leur conservation, sont peints d'un ton clair et avec soin, comme presque tous les ouvrages de Rembrandt dans sa jeunesse. Ils sont, du reste, signés et datés de 1634.

Collection de lord Spencer, à Althorp. – *La Circoncision.* Petite peinture, datée de 1661. Effet surprenant; touche très-spirituelle.

La Mère de Rembrandt. Elle est vue jusqu'aux genoux et assise à une table sur laquelle est posé un grand livre. M. Waagen la trouve trop richement vêtue pour être la mère du peintre. *The rich dress makes it probable, in my opinion, that some other lady is represented.* Cela prouve que l'habile connaisseur ne se rappelle pas bien les estampes du maître.

Woburn-Abbey, résidence du duc de Bedford. — *Portrait de Rembrandt*, jeune, en habit de fourrure et portant une chaîne d'or.

Portrait d'un vieux rabbin, avec une chaîne d'or au cou. Morceau vigoureusement empâté et plein d'effet, mais d'un faire dur et hâtif.

Le duc de Bedford possédait encore, à Londres, dans Belgravia, un portrait de jeune fille que nous y avons vu et qui est bien senti.

Collection Munro. — *La Mort de Lucrèce.* Elle est vue de face et s'est un peu levée pour se plonger le poignard dans la poitrine. Daté de 1644, ce tableau, d'une riche couleur et d'une belle touche, vient des collections Lapeyrière, 1625, 1,300 fr., et Michel Zachary, 1828, 110 guinées.

Rembrandt, dans un âge avancé. Effet puissant; peinture grasse.

Collection Holford. — *Trois portraits.* 1° Un homme qui a une main sur sa poitrine. Waagen compare ce portrait à celui du constructeur de vaisseaux. 2. Un vieillard dans un fauteuil. 3. Un homme vu presque de face, et portant une chaîne d'or.

M. Holford a aussi deux dessins admirables du maître, dont un paysage.

Collection de lord Colborne. — *Portrait d'un Vieillard,* peint dans la dernière manière du peintre, c'est-à-dire avec beaucoup de liberté, d'esprit et de feu. C'était un des plus beaux ornements de l'exposition faite en 1852 par la British Institution

Cabinet de feu sir Charles Eastlake, directeur de la National Gallery. — *Une Vieille femme,* vêtue de noir et vue de face; elle porte un bonnet blanc et une fraise. Signé *Rembrandt f.* 1634, *Ae suæ*, 83. Provenant du cabinet de M. Wells.

COLLECTION DE LORD CARLISLE. — *Rembrandt,* dans sa jeunesse. Petit morceau transparent et mordoré.

Portrait d'homme. Il a un large chapeau et un grand collet; il tient une plume et du papier. L'expression du personnage est remplie de noblesse, et, sauf les mains, qui sont un peu négligées, la peinture est admirable ; et, comme dit Waagen, dans le ton or, *golden tone.*

COLLECTION WOMBWELL.—*Lucrèce.* Elle tient un poignard dans sa main droite. Signé et daté de 1666. La composition de Rembrandt, dit Waagen, est ici plus noble que d'ordinaire,

L'Ange annonçant la naissance de Samson. Ce tableau rappelle celui du Louvre, l'Ange qui disparaît devant la famille de Tobie ; mais la peinture a plus de consistance et de corps.

Portrait d'un homme, en chapeau à plumes, tenant un faucon sur le poing. Couleur chaude et profonde.

COLLECTION WYNN ELLIS. — *Portraits* d'un homme et de sa femme. Ils sont signés et datés de 1632 et 1633. Manière délicate et harmonieuse; remarquable vérité du ton.

CABINET BALE. L'amateur de ce nom ne possède que des dessins de Rembrandt ; mais la plupart de première qualité. De ce nombre sont une *Adoration des bergers,* première pensée du tableau qui est dans la National Gallery, plus quelques paysages, remplis du plus vrai sentiment de la nature, et dans lesquels la monotonie d'une contrée aussi plate que la Hollande est artistement relevée par un coup de lumière ou par un bouquet d'arbres.

KNEBWORTH, résidence de feu sir Edward Bulwer Lytton, baronnet. — *Cabinet de médecin.*

Le Rembrandt que possédait l'illustre poëte et romancier, qui a été aussi un homme d'État, est un morceau des plus curieux. C'est un groupe de divers objets qui semblent appartenir à un cabinet de médecin : le plus apparent est un grand parchemin sur lequel sont écrites plusieurs lignes d'une écriture cursive, mais remplie de caractère et qui ressemble à celle de Coppenol, comme si Rembrandt se fût amusé à copier une pièce du maître écrivain.

Les parties bien conservées de ce tableau sont d'une belle manière, et, tout en rappelant la touche de Rembrandt, elles m'ont fait songer aux excellentes natures mortes de Héda. Il est fâcheux qu'il n'entre

pas dans notre sujet de décrire la galerie de portraits de sir Edward, et il est regrettable que M. Waagen n'ait pas connu tout ce que renferme de précieux le château de Knebworth. Mais nous voulons dire aux amateurs de l'art français, que dans ce château se trouve le chef-d'œuvre de Trémollière, un portrait du duc de Richelieu représenté tout jeune, insolent, élégant, le sarcasme sur la lèvre, la galanterie dans les yeux, plein d'esprit, plein de vie.

SUÈDE, DANEMARK.

Musée royal a Stockholm. On y compte quatre tableaux de Rembrandt: 1° un *Trompette;* 2° un *Portrait* d'homme coiffé d'une toque noire à plumes, mais qui peut passer pour une œuvre de Ferdinand Bol; 3° un *Portrait* de gentilhomme, qui a été gravé dans le *Musée de Suède*, publié par Boye et Wetterling; 4° un tableau dont le titre, en suédois, ne nous a pas été traduit.

Il y a aussi des tableaux de Rembrandt à Upsal et dans plusieurs châteaux, tels que ceux de Gripsholm, de Doffmisholm, de Skokloster, et dans quelques galeries particulières.

Musée royal de Copenhague. — *Le Christ à Emmaüs.* Il est assis à table avec ses disciples et il tient un morceau de pain à la main. Un serviteur s'avance, tenant un verre et une lumière qui éclaire vivement la tête d'un des disciples et qui produit un effet mytérieux. Signé et daté de 1648.

Portrait de Rembrandt. Il est en buste et vu de trois quarts. Il porte une chaîne d'or au cou et une toque violette sur la tête.

Une femme hollandaise. Elle porte un chapeau à larges bords. Sa main est posée sur l'appui d'une fenêtre. Piquant effet de clair-obscur; peint sur cuivre.

Portrait d'un gentilhomme. Il est en buste, couvert d'un chapeau à l'espagnole. Il porte une chaîne d'or double à laquelle est suspendu un médaillon; ses mains s'appuient sur une canne.

Paysage. Sur le devant s'élève un groupe d'arbres. Près de là, une figure debout; plus loin on voit un paysan et un cavalier accompagné d'un piéton. On remarque aussi des enfants dans un chariot. Effet de soleil couchant.

Nota. Il est fait mention d'un *Saint François* à genoux, qui est attribué par les uns à Rembrandt, par les autres à Gérard Dov.

Galerie du comte de Moltke, à Copenhague. — Nous y avons vu, en 1849, un buste

de vieille femme représentée assise, le regard baissé, la tête couverte d'un capuchon de velours noir doublé de soie jaune. Ses mains reposent sur les bouts d'une gaze qui est attachée autour de son cou.

ITALIE.

Galerie Pitti, à Florence. — *Un Rabbin.* Il est assis, les mains jointes; un de ses bras est appuyé sur une petite table, l'autre sur le dossier d'un fauteuil. Gravé dans le *Musée français* et dans la galerie Pitti.

Un Officier. Vu presque de dos, la tête retournée vers les spectateurs, qu'il regarde par-dessus l'épaule droite. Il porte un chapeau à plumes et une cuirasse.

Ce morceau et le précédent ont figuré au Louvre; ils ont été restitués en 1815. Tous ceux qui ont visité la galerie Pitti se souviennent de l'effet qu'y produit, parmi tant de chefs-d'œuvre, le portrait de Rembrandt qui paraît s'être représenté lui-même en officier. Placé entre les deux portraits d'Angelo et de Maddalena Doni, par Raphaël, le peintre hollandais n'en fait pas moins une très-belle figure et ne souffre pas le moins du monde d'un si redoutable voisinage. On peut s'en faire une idée d'après la gravure de M. Martinet, dont le burin délicat s'est trouvé justement aux prises avec une peinture délicate, claire, blonde, très-finie mais très-ferme, et pleine de ressort.

On rencontre fort peu de Rembrandt en Italie, et ce n'est pas là d'ailleurs qu'on va les chercher. Il s'en trouve un cependant au Musée de Naples (*Un vieux Berger*); un au palais Manfrini, à Venise : c'est un portrait; un troisième à Turin dans la Galleria-Reale : c'est aussi un portrait, un *Rabbin*, et on le dit d'une grande beauté.

ESPAGNE.

Musée de Madrid. — *La Reine Artémise.* Elle reçoit d'une de ses suivantes la coupe où elle a mêlé les cendres de son mari pour leur donner la sépulture de son propre corps. Auprès de la reine on voit, sur une table, de riches habits.

Tout entier aux peintures de Velasquez, quand nous visitâmes le

Musée de Madrid, nous fîmes peu d'attention à ce Rembrandt; mais, d'après le souvenir qui nous en est resté, c'était un tableau de second ordre pour le maître. Ce fut aussi l'impression de notre compagnon de voyage, Paul de Saint-Victor.

FRANCE.

Musée du Louvre. — *La Famille du menuisier*. Petit tableau qui représente un atelier à fenêtre cintrée, dans lequel une femme, assise à côté d'un berceau, allaite son enfant, qui est vivement éclairé par un rayon de soleil. Une vieille femme en lunettes caresse l'enfant; le menuisier, vu de dos, rabote une planche. Gravé par Lebas et Martini, par de Frey, par Probst. Vente Gaignat, 1768, 5,450 livres. — 1793, vente Choiseul-Praslin, 17,120 livres.

Peint par Rembrandt en 1640, lorsque le peintre était dans toute sa force, ce petit tableau était bien digne de figurer au Louvre à une place d'honneur. On l'a mis dans le salon carré au-dessous de l'*Antiope*, et il y fait pendant à l'*École* d'Ostade. Plusieurs fois il a passé en vente sous le nom de la *Sainte Famille*. C'est qu'en effet, il est bien difficile de ne pas voir que le maître a eu l'intention de représenter Jésus, la Vierge et le charpentier, dans cette humble demeure tout à coup illuminée par un rayon d'en haut comme par un regard de Dieu.

Les Pèlerins d'Emmaüs. On y compte quatre figures, y compris celle d'un serviteur qui apporte un plat. Dans le fond on remarque une niche entre deux pilastres. Signé et daté de 1648. Gravé par de Frey et le baron Denon. — Vente Bourgmestre Six, en 1734. 170 florins. — Vente Randon Boisset, 1777, 10,500 fr.

Ce tableau est une des nombreuses compositions de Rembrandt sur une des plus belles scènes de l'Écriture. Il a peint, dessiné et gravé plusieurs fois les pèlerins d'Emmaüs, et toujours avec beaucoup d'âme; mais il a rencontré une fois, nous l'avons dit, une idée sublime, celle de représenter le Christ absent, le Christ disparu, qui a laissé après lui une lueur mystérieuse et comme un rayonnement divin.

On trouvera ce dessin gravé en petit dans le premier volume du présent ouvrage.

Le Bon Samaritain. Le blessé est amené, vers le soir, dans une hôtellerie. Trois personnes regardent par les fenêtres. Un valet d'écurie tient par la bride le cheval du Samaritain. Dans la cour sont deux chevaux vus par la croupe. Daté de 1648. Gravé par Denon, de Frey, Longhi, et acheté du temps de Louis XVI.

Nous l'avons dit, cette composition vaut mieux que celle de l'estampe décrite dans notre œuvre sous le nº 41, sans même parler du prestige des couleurs qui ajoutent ici beaucoup de poésie à la scène en l'enveloppant des ombres du soir. Le tableau du Louvre est moins vide que l'estampe, et il a plus de mouvement. L'arrivée du blessé intéresse plus de monde, et par contre-coup impressionne d'autant plus le spectateur.

Il existe une autre peinture du *Samaritain :* c'est un petit tableau très-fini, qui a été gravé sur bois dans notre *Histoire des peintres hollandais.* Ce doit être celui qui a passé par les collections Jullienne (1,800 liv.), prince de Conti (1,150 liv.), de Calonne, 1795 (70 liv.), Édouard Laxe, 1813 (140 guinées). Il appartenait au marquis d'Hertford; il appartient aujourd'hui à son héritier Richard Wallace. Cependant le tableau est décrit dans le catalogue Jullienne, comme renfermant un chien et un tonneau renversé[1], tandis que la composition dont nous parlons diffère de la pièce gravée par Rembrandt lui-même, en ce qu'on n'y trouve ni le tonneau ni le chien qui s'étale sur le premier plan. Mais nous savons par Smith que ces accessoires ont été enlevés, le dernier comme inconvenant, par un des propriétaires de la toile. Il n'y a donc pas lieu de douter que *le Samaritain* qui était chez lord Hertford ne soit celui des collections Jullienne et Conti.

Le maître a traité le même sujet dans un dessin qui est au British Museum, et dans un autre qui se voit au Musée de Rotterdam.

---

1. Voir le premier volume de notre *Trésor de la curiosité*, p. 137. Paris, Renouard, 1857

L'Ange quittant Tobie. Tableau en hauteur. Quatre figures. Daté de 1637.

Rembrandt a beaucoup cherché cette composition, et l'on en connaît plusieurs variantes, dont la meilleure est sans contredit le tableau du Louvre. Le vol de l'ange y est trouvé de génie. Tobie et sa femme sont prosternés, accablés. La couleur est mordorée, voilée, transparente : nous avons fait graver dans le premier volume de cet œuvre un croquis de Rembrandt sur le même sujet; c'est la première pensée d'un tableau qui est indiqué par Smith comme ayant appartenu à Nathaniel Hone. Elle diffère sensiblement de l'estampe décrite par nous sous le n° 16, et gravée en 1641.

Philosophes en méditation. Deux petits tableaux se faisant pendant. Ils ont été gravés au burin ou en manière noire par Surugue, Houston, Herstel et le capitaine Baillie, par Watelet à l'eau-forte, et par Joseph Longhi dans le *Musée français*. Les deux ont figuré dans la collection du comte de Vence (3,000 liv.), celles du duc de Choiseul (14,600 liv.), de Randon de Boisset (10,900 liv.), et de la comtesse de Vaudreuil, en 1784 (13,000 fr.).

Bien souvent nous nous sommes arrêté, au Musée du Louvre, à contempler les deux *Philosophes* de Rembrandt. Un rayon amorti par des vitres grasses, aux châssis de plomb, visite la demeure tranquille du solitaire. Devant lui sont des livres ouverts, mais le penseur ne les regarde plus; il songe. La lumière glisse le long du mur, rampe sur le sol, indique à peine les marches d'un escalier tournant, et se perd insensiblement dans la maison pour aller ensuite se confondre avec la nuit. Il règne au sein de cette retraite voûtée une telle paix qu'on se sent gagné malgré soi par le goût de la solitude. Après avoir longtemps regardé un de ces tableaux, on aperçoit sur l'escalier deux figures de femmes dont la couleur se distingue si peu de celle de la masse d'ombre, qu'elles ne dérangent absolument rien à la sourde harmonie de la composition, et ne font aucun bruit dans cette peinture silencieuse.

Vénus et l'Amour. Une riche Hollandaise tient sur ses genoux l'Amour enfant : il est vêtu d'une tunique, il a des ailes et il pose la main gauche sur le sein de sa mère. —

M. Villot, dans sa *Notice des tableaux du Louvre*, dit au sujet de ce morceau : « Une peinture également désignée sous le nom de *Vénus et l'Amour* existait dans la collection de Peeter Six, à Amsterdam, et fut vendue, en 1704, 65 florins 5 stuiv. Serait-ce celle qui se trouve actuellement au Louvre et dont nous n'avons pas encore pu trouver la provenance ? »

Portrait de jeune homme. Il est en buste, coiffé d'une toque et vêtu assez négligemment. La peinture en est libre et peu terminée dans le vêtement; la touche est fière dans les accents du visage, et le ton général est ambré comme celui du portrait de femme dont nous parlons plus bas. C'est un des beaux morceaux du maître; il est de sa dernière manière, ainsi qu'en témoigne d'ailleurs la date qu'il porte, 1658.

Portrait de vieillard. Il est de forme ovale et daté de 1638.

Portrait d'homme. Il porte de petites moustaches, de longs cheveux et une large toque ornée d'une chaîne d'or. Son pourpoint entr'ouvert laisse voir sa chemise.

Portraits de Rembrandt. Il y en a quatre au Louvre, et tous précieux; trois de forme ovale; l'un est en cheveux, les autres ont la tête couverte. Ils sont datés de 1633, 1634, 1637 et 1660.

Le plus étonnant de ces quatre portraits est celui qui, daté de 1660, représente Rembrandt vieux, fatigué, les chairs ridées, les joues un peu tombantes. Il porte sur la tête comme une serviette blanche qui brille sur un fond sombre. Il tient sa palette et son appuie-main, et il est vu un peu plus haut qu'à mi-corps. La lumière, qui vient de haut, frappe sur les développements du front et sur les saillies du nez et des pommettes, et, en se dégradant, va se perdre dans l'obscurité d'une houppelande fourrée. Sa main est sacrifiée dans la pénombre. Ce portrait, d'une exécution magique, attire invinciblement l'attention des artistes et les retient toujours longtemps; il a été gravé par de Frey. Il faisait partie de la collection de Louis XIV.

Portrait de femme. Elle est vue de face, coiffée d'un béret de velours vert avec rubans rouges; elle porte des pendants d'oreilles de diamants avec une perle; sa mante, garnie de fourrure, laisse voir une chemisette plissée, et, sur la poitrine, une agrafe terminée par une grosse perle en poire. Gravé par Claessens.

On a fait à ce portrait (qui nous paraît être celui de Saskia Uylenburg, première femme de Rembrandt) les honneurs du salon carré, et on l'y a placé à trois pas de la *Joconde*. Partout où on le mettra, il supportera la comparaison avec les plus fameux morceaux des plus

grands maîtres; mais dans ce voisinage il nous a fait penser quelquefois à un certain côté de ressemblance morale qui existe entre ces deux génies, Léonard de Vinci et Rembrandt. L'un et l'autre, ils aiment la nature d'un amour sans bornes, ils la dévorent des yeux de l'esprit, ils la poursuivent curieusement dans son intimité la plus secrète, ils la creusent et ils cherchent à y pénétrer le mystère de la vie. Mais, chose étrange! de ces deux grands hommes, c'est l'artiste du nord qui a le plus de passion et de chaleur, le plus de soleil; c'est l'artiste méridional qui est le moins ardent, le plus contenu. Dans sa distinction suprême, Léonard, après avoir tout vu, tout défini, tout précisé, laisse tomber devant la nature une gaze légère qui tempère et assourdit le jour; c'est comme un store de poésie qui s'interpose entre elle et nous pour l'éloigner de nos regards et de la vulgarité des choses réelles, et pour nous interdire d'y toucher. Rembrandt, au contraire, l'imprègne de lumière, la plonge dans une atmosphère d'or, et noyant ses contours dans les profondeurs d'un fond transparent et sans limites, nous fait tourner autour du modèle, nous fait respirer l'air qu'il respire, et le rend palpable sans le rendre prosaïque, nous donnant ainsi à la fois les deux aspects de la vie, la réalité et le mirage.

Collection Richard Wallace, provenant de lord Hertfort (à Paris ou à Londres). — *Jean Pellicorne et son fils.* Ce double portrait est celui qui est décrit dans le catalogue de la galerie de Guillaume II, roi de Hollande; il fait pendant à celui de *Madame Pellicorne et sa fille,* et ils ont été payés ensemble, à la vente du roi, 1,200 guinées. Ce sont des portraits très-étudiés et profondément finis, dans la première manière.

Jean Pellicorne, coiffé d'un bonnet rouge. Portrait signé et daté de 1643. Provenant aussi de la vente du roi de Hollande. — Dans le livre de l'Exhibition de Manchester, ce portrait est catalogué ainsi; mais les ouvrages de Smith et de Waagen le décrivent comme un portrait de Rembrandt lui-même.

Le Serviteur sans pitié. C'est la parabole de l'Évangile sur le Maître de la vigne : le maître, qui est ici Jésus-Christ lui-même, en costume asiatique, s'est levé de son siége dans son mécontentement, et, une main étendue vers le serviteur qui murmure, il semble lui adresser de sévères reproches. Deux autres figures, un jeune homme et un vieillard, sont témoins de la scène. Les personnages sont vus jusqu'aux genoux, de grandeur naturelle. Rembrandt n'a jamais poussé plus loin le sentiment de la pantomime, l'expression, la poésie. *Le Serviteur sans pitié* provient de la galerie du duc de Buckingham. Il fut exposé à Manchester en 1857, ainsi que tous les portraits de la famille Pellicorne.

Le bon Samaritain. C'est le petit tableau dont nous avons parlé plus haut. Il paraît que le chien a été effacé et qu'il y a eu par conséquent une retouche toujours regrettable. *This object has, on one occasion, been covered and restored again* (Smith).

Paysage. Vue d'un pays découvert. A gauche, de vieux bâtiments entourés d'arbres. A droite, une rivière sur laquelle flottent plusieurs bateaux; puis deux tours, diverses fabriques, et, dans le lointain, des collines. Entre autres figures, on remarque un homme qui se promène une canne à la main et un bonnet orné de plusieurs plumes sur la tête. Une vache boit à un ruisseau. Gravé par Maillet dans la galerie de Choiseul. Ce paysage a passé par les collections de Choiseul, prince de Conti, comtesse de Verneuil, de Calonne et Taylor.

Galerie de Morny, vendue en juin 1865. — Cette galerie a été décrite avec esprit et fort bien appréciée dans la *Gazette des Beaux-Arts* par feu Léon Lagrange, de regrettable mémoire. On y trouve trois morceaux de Rembrandt :

L'Enlèvement d'Europe, signé *R. van Rijn*, 1632?.... ce chiffre n'est pas très-visible.

« Quatre frisonnes, dit M. Lagrange, accoutrées à la juive, jouent avec candeur le drame mythologique, pendant que, sur la rive, le conducteur du char de la princesse s'étonne ainsi qu'eût fait un cocher d'Amsterdam s'il eût vu un taureau des pâturages de l'Amstel enlever la fille du bourgmestre. Quant à l'exécution, elle ne diffère pas essentiellement de celle d'autres tableaux du maître, bien que le Louvre n'en offre aucun exemple. Nous avons vu ailleurs, à la galerie de Turin et à la Galerie Nationale de Londres, ce faire perlé, cette touche à sec qui accroche la lumière. »

J'ajoute que l'*Enlèvement d'Europe* a été poussé, aux enchères, à 9,100 fr.

Portrait d'une vieille femme (la mère de Rembrandt peut-être). Elle est vue jusqu'à mi-jambes, presque de profil, dans une chaise à bras où elle s'est assise fatiguée. Son visage est reflété par le clair vif d'une coiffe et d'une collerette blanche. Ses mains amaigries, sillonnées de veines bleuâtres, tombent sur ses genoux. Signé et daté de 1635.

Le Doreur de Rembrandt. Portrait d'homme, daté de 1640. Il est en buste et coiffé d'un grand chapeau; sur son vêtement tout brun se détache une fraise ramollie et aplatie. Il porte des moustaches, et au menton une touffe de barbe courte et roussâtre. Fort bien gravé par Flameng dans la *Gazette des Beaux-Arts.* Nous avons mentionné ce portrait dans le *Trésor de la curiosité*, à la page 209 du second volume, comme ayant figuré en 1802 à la vente Helsleuter, d'Amsterdam. Jamais depuis on ne l'avait vu passer aux enchères. Ce portrait ne s'était élevé, à la vente Helsleuter, qu'à la somme de 5,005 fr.; mais à la vente Morny, le *Doreur* a été adjugé au prix de 155,000 fr.

« Les trois portraits du Louvre, où Rembrandt s'est représenté jeune, témoignent de ses prodigieux efforts pour atteindre à la largeur sans sacrifier la finesse. Le portrait de la galerie de Morny est le dernier mot de cette manière savante. Déjà, dans la fraise, la touche commence à s'épater. Le moment n'est pas loin où le maître, en pleine possession de soi, saura cacher sa science acquise, sous des empâtements audacieux conserver la finesse du ton, et sauver malgré tout la conscience du vrai. »

COLLECTION DE M. SCHNEIDER (du Creuzot), ex-président du Corps législatif. — *Les Portraits en pied, de grandeur naturelle de Jean, Élison et de sa femme.*

Nous avons décrit plus haut ces deux portraits, d'après le catalogue de Smith, qui les a connus lorsqu'ils appartenaient au révérend M. Colby. Le 8 décembre 1863 nous pûmes les voir parmi les précieuses peintures de M. Schneider. L'un et l'autre sont peints d'une touche attentive, et ils ont beaucoup de puissance et de relief, sans avoir encore ces rudes épaisseurs qui ont rehaussé plus tard toutes les lumières du peintre. Cependant le portrait d'Élison est traité d'une main plus virile que le portrait de sa femme. Celui-ci, d'un faire souple et fondu, réunit la fermeté qui accentue les plans à la finesse qui adoucit les passages. La fraise empesée projette sur le visage des reflets qui le font encore mieux tourner, et le chapeau à grands bords couvre le front d'une légère ombre qui, étendant son voile sur les yeux, prête une certaine poésie au regard, et sauve ce qu'il y a de vulgaire dans la physionomie du modèle, et de peu attrayant. Comme il sied à la femme d'un ministre de l'Église anglicane, la dame Élison est vêtue de noir. Son mari, qui est également tout en noir, n'a sur la tête qu'une calotte. Il porte une grande barbe grise et blanche, qui donne un peu de distinction à sa tête courte et massive. Une main sur sa poitrine, il dirige sur le spectateur des yeux pleins de pensées, et il semble lui faire une exhortation pieuse. Il est assis dans un fauteuil en forme de pliant. Près d'une table sont des livres ouverts et d'autres posés sur

la tranche. Ces vieux livres usés, ces manuscrits fatigués par l'étude, sont modelés comme ils doivent l'être par un peintre d'histoire, sans minutie, mais avec une vérité admirable, qui indique les cassures du parchemin, les froissements, les plis du papier, et l'impression et l'écriture. Il va sans dire que ces accessoires n'ont qu'une importance modérée, et qu'ils laissent triompher la tête vivante du personnage et ses mains déjà ridées, mais chaudes, halitueuses, détachées de la toile.

Galerie de feu M. de Pourtalès-Gorgier. — *Portrait d'homme.* Il est vu jusqu'aux genoux, presque de face. Il a la tête couverte d'un chapeau à larges bords, et sur son pourpoint de soie noire, enrichi d'aiguillettes, se détache une grande collerette de dentelles. La main gauche avancée et le mouvement du personnage, qui paraît se lever de son siége, indiquent un homme qui parle ou qui va parler. Le portrait vient du cabinet de lord Ashburnam, dit le Catalogue; il a été photographié dans l'ouvrage, publié chez Goupil, sur la Galerie Pourtalès.

Vente Pourtalès, 1865, 34,500 fr.

Un personnage assis près d'une table, dans l'attitude de la méditation. Même vente, 28,000 fr.

Collection de M. le baron James de Rothschild. — *Le Porte-drapeau.* C'est sans doute celui que nous avons décrit à la page 430 du présent volume, comme ayant appartenu à Georges IV et à lady Clarke. L'exécution est fière jusqu'à la brutalité. On est saisi et comme heurté par cette peinture violente.

Portrait d'homme, en bonnet et assis. Il retourne fièrement la tête.

Portrait de vieille femme. Elle est assise; la tête penchée, éclairée par des reflets, et peinte avec beaucoup de force, quoique dans les tons clairs. Sans nom ni date. M. de Rothschild l'avait acheté à la vente du cabinet Périer. Il en a orné son château de Boulogne, et c'est, dit-on, la perle de cette richissime demeure.

Galerie Delessert. — *Portrait d'homme.* Il est vu en buste, coiffé d'une toque noire, la poitrine couverte d'une riche armure, le visage souriant, mais sillonné de rides, la moustache et les cheveux presque blancs. Cabinet Catelan.

Ce morceau, qui, à vrai dire, était faible et pouvait paraître douteux, ne monta qu'à 5,100 fr. à la vente Delessert.

Galerie de M. Lacaze, rue du Cherche-Midi. — *Bethsabée.* C'est le même tableau que nous avons décrit comme appartenant à M. Van Steingracht, de La Haye; mais dans celui de M. Lacaze les figures sont de grandeur naturelle. Provient du marquis Maison.

On sait que la galerie Lacaze, léguée par lui au Musée du Louvre, occupe aujourd'hui dans ce musée la première pièce à droite, au premier, en entrant par l'escalier de Henri II. Cette galerie renferme encore deux autres Rembrandt :

Une Baigneuse. Elle est debout, descendant dans un bassin. De la main gauche elle retient sa draperie, et s'appuie de la droite sur une balustrade. Fond de paysage sombre. Petit tableau gravé par Earlom en manière noire.

Portrait d'homme. Il est vu de face à mi-corps, la tête couverte d'une toque noire. Cheveux bruns tombant sur les épaules. Vêtement brun foncé. Il tient un bâton de la main gauche. Signé dans le bas à droite : *Rembrandt f.* 1651.

Il existe aussi deux portraits de Rembrandt chez M. le baron de Seillière où nous les avons vus il y a six ans; mais, n'ayant pu les revoir tout récemment, nous nous abstiendrons de les décrire, dans la crainte de faire erreur.

Pour ce qui est de la province, on n'y connaît guère de morceaux bien authentiques de Rembrandt, sauf une *Tête de jeune fille* envoyée par M. Perret à l'exposition de Marseille, en 1862, et mentionnée dans les *Trésors d'art de la Provence,* dont l'intelligent auteur est M. Marius Chaumelin[1].

---

1. Paris, Renouard; et Marseille, Camoin frères, 1862.

DESSINS DE REMBRANDT

MUSÉE DU LOUVRE.

Le nombre des dessins de Rembrandt au Musée du Louvre s'élève à trente-trois. Nous donnons ici la description sommaire de ceux qui sont exposés dans les salles ouvertes au public :

Étude d'homme agenouillé, les mains jointes, vu de dos et tourné vers la droite.

Étude de jeune femme assise dans un fauteuil, vue de trois quarts et tournée vers la droite.

Lion vu presque de face, s'approchant d'un homme mort vu en raccourci.

Lion de profil et tourné à droite, posant sa griffe sur la poitrine d'un homme mort étendu à terre et vu en raccourci.

Lion couché à terre, vu de profil et tourné à droite. Il a la tête appuyée sur les pattes de devant et regarde du côté du spectateur.

Étude de lion couché à terre, vu de profil et tourné à droite.

MUSÉE DE DRESDE.

Le Musée de Dresde renferme environ quatre-vingts dessins du maître, dont seize paysages, deux têtes de chameaux, quatre figures académiques, vingt-neuf études ou griffonnements, six sujets mythologiques, treize sujets du Nouveau Testament, et six compositions bibliques.

Voici la liste des principaux dessins appartenant à ces trois dernières catégories. Ceux qui sont marqués d'une* ont été photographiés par Ad. Braun :

La Vengeance de Cérès.
Diane au bain avec ses nymphes.
Argus, Mercure et Io.
* L'Enlèvement de Ganymède.
Même sujet en croquis.
* Le Sacrifice d'Abraham.
La Bénédiction de Jacob.
Esaü vendant son droit d'aînesse au retour de la chasse.
Samson luttant avec l'Ange.

* La Justice de Salomon.
David avec sa harpe.
* Tobie et l'Ange.
* Même sujet.
L'Adoration des bergers.
Siméon assis avec l'Enfant Jésus.
Jésus dans le temple.
* Résurrection de la fille de Jaïre.
L'Enfant prodigue.
* Résurrection de Lazare.
Le Maître de la vigne.
La Cène, libre croquis à la sanguine d'après celle de Léonard.
Jésus au jardin des Oliviers.
Jésus portant sa croix.
Les Pélerins d'Emmaüs.
* Rembrandt en porte-drapeau.

De tous les dessins de Rembrandt au Musée de Dresde, vingt-trois ont été photographiés par Braun.

MUSÉE DE BERLIN.

Il *y* a vingt-trois dessins de Rembrandt au Musée de Berlin, dont neuf paysages et treize morceaux d'études ou de griffonnements, et une composition historique, *Saint Paul sur le chemin de Damas*. Mais l'établissement le plus riche en ce genre est la collection de l'archiduc Albert, à Vienne. Ad. Braun en a fait des photographies qui sont les reproductions identiques des originaux. En voici le texte :

Abraham se prosterne devant Dieu.
Éliezer et Rebecca.
Juda et Thamar.
Juda, Joseph et Benjamin.
Départ de Tobie.
L'Ange guide Tobie.
Effroi de Tobie à la vue du poisson.
Tobie recueille le fiel du poisson.
Jésus au milieu des docteurs.
Le Christ et la Samaritaine.
Décollation de saint Jean.
Le Christ devant Caïphe.
Le Serviteur injuste.
Le Maître et les bergers.
Sujet inconnu.
Saül dans la caverne Abdulham.
Vieillard lisant.
Jeune Femme à sa toilette.
Figure nue, assise.
Figure nue, debout.
Le Philosophe.
Femme couchée.
Femme filant.
Vieillard assis.
Musiciens.
Mendiants.
Divers croquis.
Croquis.
Vieillard appuyé sur son bâton, croquis.
Vieille Femme portant une cruche.
Mendiant.
Id.
Homme assis.
Homme portant son enfant.
Vieille Femme.
Vieillard.
Id.
Vieille Femme.
D'après Raphaël. Portrait de Castiglione, librement copié sans doute d'après quelque estampe, avec des notes manuscrites de Rembrandt.
Paysage.
Id.
Id.
Id.
Chaumière entourée d'arbres.
Chaumières.
Panorama.
Paysage. Moulin.
Bord de la rivière. Moulin.
Paysage. Pont-levis.
Vue d'une ville.
Canal.
Lion.
Éléphant.



On trouvera dans l'œuvre de Braun sept photographies, d'après des Rembrandt du Musée de Cassel, et quelques-unes d'après ceux du Musée de Weimar.

A Paris, beaucoup d'amateurs possèdent des dessins de Rembrandt, entre autres M. Thiers, M. His de la Salle, M. Marcille, M. Firmin Didot, M. Émile Galichon, à qui appartient le superbe morceau de *Judas rendant aux prêtres le prix du sang*. M. Bonnat, le peintre déjà célèbre, nous a prêté, pour la faire reproduire ici en héliogravure, la première pensée de la composition, gravée par Rembrandt, qui représente *Jésus prêchant* ou la *Petite Tombe*.

Nous ne parlons pas de la collection de M. Dutuit, qui, en fait de dessins et d'eaux-fortes de Rembrandt, renferme des merveilles. Le catalogue en est imprimé, du moins quant aux pièces de choix; mais nous donnerons avec plaisir la liste des dessins du British Museum, parce qu'elle n'a été publiée que par nous dans nos précédentes éditions.

BRITISH MUSEUM.

Avant de clore ce long catalogue, nous dirons un mot des dessins de Rembrandt que nous avons vus au Cabinet des estampes du British Museum. Nous en avons compté cent, dont huit ou dix, il est vrai, doivent être attribués à Dietrich, à Philippe de Koning, à Van Hoecke. Les amateurs nous sauront gré peut-être de leur signaler au moins les plus beaux ou les plus intéressants. Ils proviennent des collections Payne Knight, Cracherode, Joshua Reynolds, Richardson, J. Barnard, Sloane, Fawk, Aylesford, Woodburn et autres.

Abraham renvoyant Agar. Il parle à un serviteur qui porte une faux. Il semble lui dire d'emmener Agar, qui le regarde en pleurant, assise sur une malle, ayant à côté d'elle son enfant qui joue. L'expression de la mère congédiée est trouvée d'un seul trait. Rembrandt est encore plus clairvoyant devant l'âme que devant la réalité.

Ésaü vendant son droit d'aînesse. Il arrive de la chasse, fatigué, affamé, et il va se précipiter sur le plat de lentilles. Ses lèvres en sont déjà frémissantes et saillantes : la bestialité l'emporte.

Le Songe de Jacob. Il dort dans l'ombre, tandis qu'un ange aux ailes frémissantes monte l'échelle lumineuse. Cet ange est bizarrement coiffé d'un turban très-élargi.

Abraham recevant les anges. Sorti de sa maison qui est ombragée d'un arbre immense, il aperçoit le Père, le Fils et le Saint-Esprit, et il se prosterne devant cette triple divinité. Dessin étonnant et indescriptible !

Le Bon Samaritain. Il arrive la nuit, aux flambeaux, avec le blessé. L'hôte descend les recevoir, une lanterne à la main. Deux chevaux sont dételés sur la droite. Celui qui portait le malade est dessiné beaucoup mieux que dans l'estampe, et cette fois de main de maître. Il fait repoussoir; la lumière se répand çà et là en étincelles. C'est, je crois, le plus beau dessin de la série.

L'Annonciation aux bergers. L'ange éclate comme la foudre au milieu de la nuit sur un ciel noir, où l'on distingue cependant le disque de la lune. Un pasteur effrayé tombe à la renverse.

Sainte Famille. Effet mystérieux. La Vierge réchauffe son enfant nu au foyer. Une lampe éclaire la chambre qui reste sombre. Saint Joseph est au second plan, dans l'obscurité.

Un Vieux Carrosse hollandais, style Louis XIV, où partout *l'or se relève en bosse.* Il est dessiné d'une plume rapide et scintillante, avec de l'encre qui semble çà et là étendue avec le pouce. C'est peut-être une étude pour les fonds du portrait de Turenne qui est chez lord Cowper, au château de Panshanger.

Deux Barques en mer, et d'autres plus loin, sous un grain qui les chasse. Ce lavis rappelle les dessins fantastiques de Victor Hugo. Les coups de pinceau y passent comme des coups de vent.

Un Enfant tient d'une main une lanterne et porte de l'autre un panier. Effet vigoureux.

Neuf Études de lions et lionnes, dont quatre sur la même feuille. La plupart sont couchés et endormis, quelques-uns rugissants. Tous sont dessinés avec beaucoup de sentiment et d'énergie.

Un Éléphant (celui que le capitaine Baillie a gravé). Dessin à la pierre noire, on y sent l'épaisseur du derme qui plisse et pend de tous côtés comme un vêtement trop long. La gravure n'en donne pas une idée suffisante.

Figure d'homme en pied. Il est enveloppé d'une longue robe blanche, et il s'appuie sur un bâton. Il ressemble pour l'expression au *Jeune Homme assis et réfléchissant*, décrit sous notre nº 258.

Un Indien à cheval tenant une lance. Dessin à la plume et lavé en couleurs.

Un Rajah de l'Inde, assis; un serviteur lui remet une lettre.

Ce dessin et le précédent sont comme des miniatures imitées des manuscrits indous.

Portrait de Renier Anslo, signé *Rembrandt*, 1640. C'est un dessin au crayon rouge, rehaussé de blanc, qui a été calqué pour être reporté sur le cuivre. On lit au bas les vers qui sont gravés dans l'estampe et qui sont écrits ici de la main de Coppenol. Ce précieux morceau a été acheté à la vente de lord Aylesford.

Deux Nègres montés sur des mulets et battant des timbales. Ils sont dessinés à la sanguine et lavés de bistre. On porte derrière eux un parasol. Il y avait au temps de Rembrandt, dans l'armée espagnole, des nègres qui marchaient à la tête des régiments et qui ressemblaient à ceux que l'on voit encore dans les foires.

Un Cavalier espagnol. Il est vu presque de dos, portant un chapeau élevé et une fraise. Dessin lavé en couleurs; le cheval est indiqué seulement en deux coups de plume.

Très-belle Figure de vieillard assis, en robe fourrée et bonnet. Sur son fauteuil s'appuie une vieille femme dont le corps est inachevé.

Portrait de Titus van Rijn. Il est assis, appuyé sur son bras gauche, la joue dans une main. Il tient de l'autre main un grand chapeau. C'est le portrait qui est gravé dans les *Imitations de dessins* de Ploos van Amstel.

Paysage lavé en couleurs. On y voit un moulin, un carrosse, une palissade, une chaumière et un arbre. Il est déjà touché au pinceau et à l'huile. Il s'en faut de peu que ce ne soit un ravissant tableau, clair et blond cette fois.

Figure académique d'homme, debout, le bras gauche appuyé sur un coussin. Étude pour la gravure décrite ici sous le nº 159.

Une mère tient son enfant endormi dans ses bras. Morceau d'une exquise délicatesse. A la tristesse du sentiment tendre de la mère, on reconnaît la Vierge.

L'Intérieur de la maison de Rembrandt vu du dedans, avec une presse dans l'arrière-chambre. — C'est le dessin qui est gravé en fac-simile dans les *Imitations* de Ploos van Amstel.

Son Atelier, ou, pour ainsi dire, son établi de graveur. — Il est éclairé par une large fenêtre, qui est celle que l'on voit dans l'estampe de Faustus. Morceau lavé au bistre et poussé à l'effet. Le pupitre est rangé, les bouteilles d'eau-forte sont à leur place; le maître va venir... Gérome avait-il eu connaissance de ce dessin quand il a fait son *Rembrandt faisant mordre une planche?*

Rembrandt peignant dans son atelier une femme qui est assise et qui pose. Deux figures; l'une d'elles, debout et en chapeau, se penche pour voir l'ouvrage du peintre.

Rembrandt dans son atelier de graveur. Il est assis, vu de dos et couché sur son pupitre, dessinant une eau-forte. Un rideau passé dans une tringle lui cache une partie du jour éblouissant de la fenêtre.

Nous avons dit que Rembrandt n'avait jamais copié ni personne ni lui-même. Il faut faire ici une exception, la seule qui nous soit connue. On voit au British Museum, dans l'ancien cabinet de feu M. Carpenter, une copie, faite à la plume par Rembrandt, de la fameuse estampe gravée par Mocetto d'après Mantegna, *la Calomnie d'Apelles.* On se rappelle que Rembrandt possédait l'œuvre de Mantegna, et que cet œuvre est mentionné dans le triste inventaire que nous avons publié au commencement de notre premier volume. Une chose remarquable,

c'est que Raphaël et Rembrandt ont l'un et l'autre copié Mantegna, et l'un et l'autre très-fidèlement, mais non toutefois sans y mêler quelque chose de leur sentiment personnel. Raphaël y a mis une nuance de grâce involontaire, Rembrandt un peu de souplesse et une chaleur moins contenue. A cela près, Rembrandt, qui connaissait tous les maîtres, n'a copié, n'a imité personne, et c'est pour cela sans doute qu'il est resté lui-même inimitable. La critique moderne l'a placé au nombre des sept astres de la peinture : il méritait cette gloire avec Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, Titien, Corrége et Rubens.

FIN.



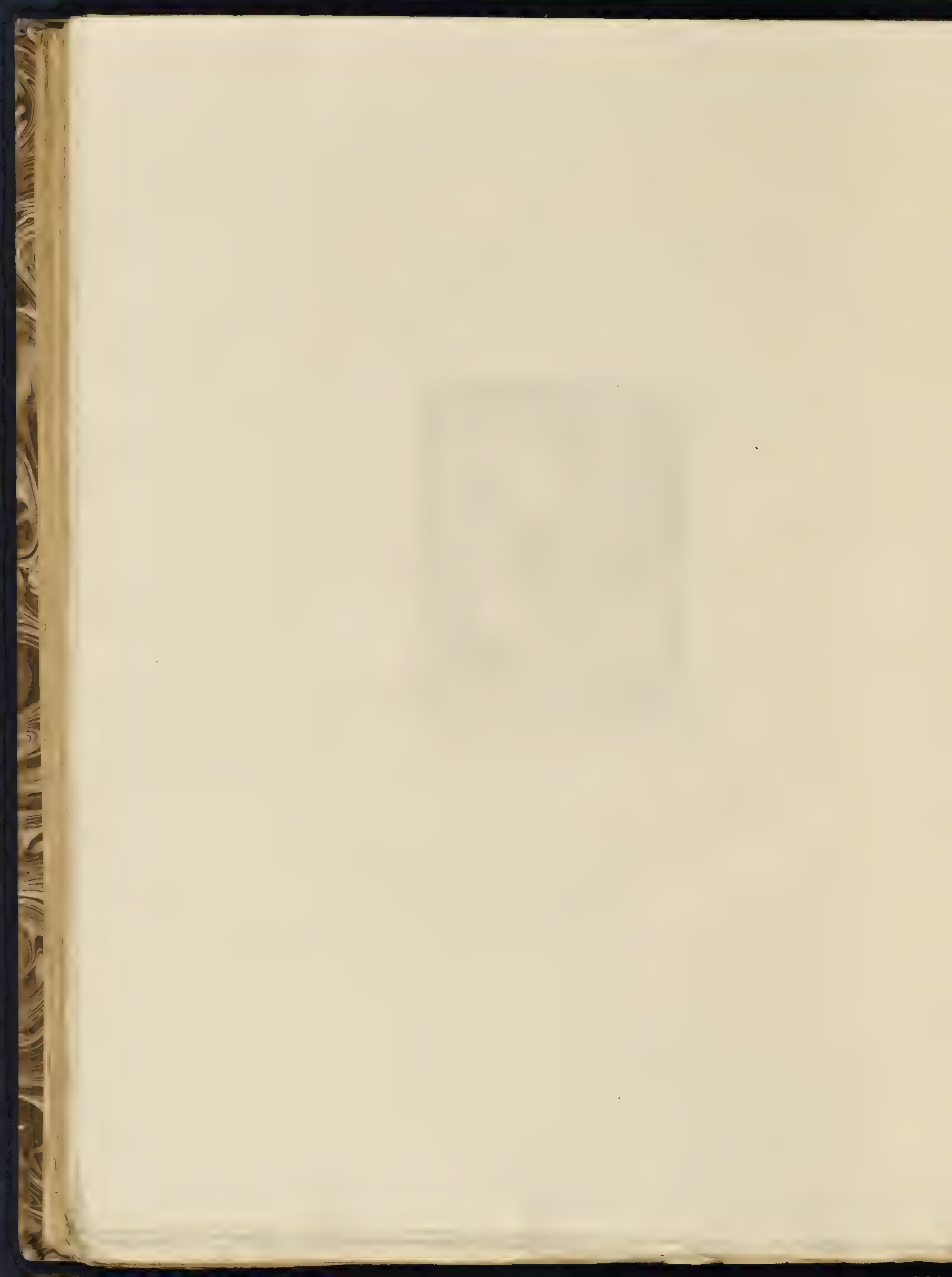


TABLE DES ESTAMPES

AVEC LA CONCORDANCE DES NUMÉROS DU PRÉSENT CATALOGUE AVEC CEUX DE BARTSCH, DE CLAUSSIN ET DE WILSON.

Les anciennes dénominations sont indiquées entre deux crochets.

PREMIÈRE CLASSE.

Hiérologie.

Numéros du présent catalogue.		Numéros de Bartsch.	de Claussin.	de Wilson.
1.	Adam et Ève	28	34	35
2.	Abraham recevant les Anges	29	35	36
3.	Agar renvoyée par Abraham	30	37	37
4.	Abraham caressant Isaac	33	38	135
5.	Abraham parlant à Isaac	34	39	38
6.	Le Sacrifice d'Abraham	35	36	39
7.	Jacob et Laban. [Trois figures orientales]	118	120	122
8.	Quatre sujets pour un livre espagnol	36	40	40
9.	Joseph racontant ses songes	37	41	41
10.	Jacob pleurant la mort de son fils Joseph	38	42	42
11.	Joseph et la femme de Putiphar	39	43	43
12.	Le triomphe de Mardochée	40	44	44
13.	David en prière	41	45	45
14.	Tobie aveugle. [Aveugle vu par le dos]	153	140	47
15.	Tobie aveugle	42	46	46
16.	L'Ange disparaît devant la famille de Tobie	43	47	48
17	L'Annonciation aux bergers	44	48	49
18.	La Nativité	45	49	50
19.	L'Adoration des bergers	46	50	51
20.	La Circoncision	47	51	52
21.	Petite Circoncision	48	52	53
22.	Présentation au temple	49	53	54
23.	Présentation au temple (dite en manière noire)	50	54	55
24.	Présentation au temple (dite avec l'ange)	51	55	56
25.	Fuite en Égypte	52	56	57
26.	Fuite en Égypte; effet de nuit	53	57	58
27.	Fuite en Égypte, griffonnée	54	58	59
28.	Fuite en Égypte; passage de l'eau	55	59	60
29.	Fuite en Égypte, dans le goût d'Elzheimer	56	60	61
30.	Repos en Égypte; effet de nuit	57	61	62
31.	Repos en Égypte (au trait)	58	62	63
32.	La Vierge et l'enfant Jésus sur des nuages	61	65	65

Numéros du présent catalogue.		Numéros de Bartsch.	Numéros de Claussin.	Numéros de Wilson.
33.	Sainte Famille ou la Vierge au linge	62	66	66
34.	Sainte Famille ou la Vierge au chat	63	67	67
35.	Jésus-Christ disputant avec les docteurs	64	68	68
36.	Jésus au milieu des docteurs	65	69	69
37.	Jésus parlant aux docteurs	66	70	70
38.	Jésus ramené du temple	60	64	64
39.	Jésus-Christ prêchant (La petite Tombe)	67	71	71
40.	La Décollation de saint Jean-Baptiste	92	96	97
41.	Le bon Samaritain	90	94	95
42.	Le Denier de César	68	72	72
43.	Le Retour de l'Enfant prodigue	91	95	96
44.	Jésus chassant les vendeurs du temple	69	73	73
45.	La Samaritaine	70	74	74
46.	La Samaritaine, dite aux Ruines	71	75	75
47.	La petite Résurrection de Lazare	72	76	76
48.	La grande Résurrection de Lazare	73	77	77
49.	Jésus-Christ guérissant les malades ou la Pièce de cent florins	74	78	78
50.	Jésus au Jardin des Oliviers	75	79	79
51.	Jésus-Christ présenté au peuple	76	80	80
52.	L'Ecce homo	77	82	82
53.	Les trois Croix	78	81	81
54.	Jésus en croix entre deux larrons (pièce ovale)	79	84	85
55.	Jésus en croix	80	85	86
56.	La grande Descente de croix	81	83	83-84
57.	Descente de croix	82	86	87
58.	Descente de croix au flambeau	83	87	88
59.	La Vierge de douleur	85	89	90
60.	Jésus-Christ porté au tombeau	84	88	89
61.	Jésus mis au tombeau	86	90	91
62.	Les petits Pèlerins d'Emmaüs	88	92	93
63.	Les Pèlerins d'Emmaüs	87	91	92
64.	Jésus apparaissant à ses disciples	89	93	94
65.	Saint Pierre guérissant le Paralytique (pièce au trait)	95	98	99
66.	Saint Pierre guérissant le Paralytique	94	97	98
67.	Saint Pierre	96	99	101
68.	Martyre de saint Étienne	97	100	102
69.	Le Baptême de l'Eunuque	98	101	103
70.	La Mort de la Vierge	99	102	104
71.	Saint Jérôme lisant au pied d'un arbre	100	103	105
72.	Saint Jérôme en prière, pièce cintrée	101	104	106
73.	Saint Jérôme à genoux	102	105	107
74.	Saint Jérôme écrivant. [Saint Jérôme au tronc d'arbre]	103	106	108
75.	Saint Jérôme, dans le goût d'Albert Dürer	104	107	109
76.	Saint Jérôme en méditation (manière noire)	105	108	110
77.	Saint Jérôme en méditation (Vieillard homme de lettres)	149	146	147
78.	Saint François à genoux	107	110	112

DEUXIÈME CLASSE.

Allégories et Fantaisies.

79.	La Jeunesse surprise par la Mort	109	111	113
80.	Le Tombeau allégorique	110	112	114

Numéros du présent catalogue.		Numéros de Bartsch.	Numéros de Claussin	Numéros de Wilson.
81.	La Fortune contraire	111	113	115
82.	La Médée ou le Mariage de Jason et de Créuse	112	114	116
83.	La petite Bohémienne espagnole	120	122	124
84.	Le docteur Faustus	270	267	272
85.	L'Étoile des Rois	113	115	117
86.	La grande Chasse aux lions	114	116	118
87.	Chasse aux lions	115	117	119
88.	Chasse aux lions, dans le goût de Rubens	116	118	120
89.	Sujet de bataille	117	119	121
90.	Les Musiciens ambulants	119	121	123
91.	Aveugle jouant du violon	138	137	138
92.	Le Charlatan	129	130	132
93.	La Faiseuse de koucks	124	126	128
94.	Le petit Orfévre	123	125	127
95.	Le Vendeur de mort-aux-rats	121	123	125
96.	Autre Vendeur de mort-aux-rats	122	124	126
97.	Le Jeu du kolef	125	127	129
98.	La Synagogue	126	128	130
99.	Le Maître d'école	128	129	131
100.	Le Dessinateur	130	131	133
101.	Juif à grand bonnet	133	133	135
102.	La Femme aux ognons	134	134	»
103.	Paysan à mi-corps, les mains derrière le dos	135	135	136
104.	Le Joueur de cartes	136	136	137
105.	Le Persan	142	149	150
106.	Homme à cheval	139	138	139
107.	Figure polonaise	140	139	140
108.	Petite figure polonaise	142	141	142
109.	Vieillard vu par le dos	143	142	143
110.	Paysan et Paysanne marchant	144	143	144
111.	Vieillard en méditation	147	144	145
112.	Philosophe méditant	148	145	146
113.	Philosophe avec un sablier	318	313	318
114.	Vieillard sans barbe	150	147	148
115.	Figure de Vieillard à courte barbe	151	148	149
116.	Médecin tâtant le pouls à un malade	155	152	152
117.	Les Baigneurs	195	192	192
118.	Polonais portant sabre et bâton	141	140	141
119.	Deux figures vénitiennes	154	151	151
120.	Paysan avec femme et enfant	131	132	134
121.	Le Patineur	156	153	153
122.	Griffonnements gravés en différents sens de la planche	369	359	363
123.	Griffonnements séparés par une ligne	373	363	367

TROISIÈME CLASSE.

Gueux.

124.	Gueux assis	160	157	157
125.	Grand Gueux debout	162	159	159
126.	Gueux debout	163	160	160
127.	Un Gueux et sa Femme	161	158	158
128.	Gueux et Gueuse	164	161	161

Numéros du présent catalogue.		Numéros de Bartsch.	de Claussin.	de Wilson.
129.	Mendiants, homme et femme, à côté d'une butte	165	162	162
130.	Gueux dans le goût de Callot	166	163	163
131.	Gueux à manteau déchiqueté	167	164	164
132.	La Femme à la calebasse	168	165	165
133.	Petit Gueux debout	169	166	166
134.	Vieille mendiante	170	167	167
135.	Gueux se chauffant les mains	173	170	170
136.	Gueux assis sur une motte de terre	174	171	171
137.	Paysan deguenillé, les mains derrière le dos	172	169	169
138.	Le Lépreux [Lazarus Klap]	171	168	168
139.	Vieux Mendiant assis et son chien	175	172	172
140.	Deux Gueux en pendants : premier Gueux	177	174	174
141.	Second Gueux	178	175	175
142.	Gueux estropié	179	176	176
143.	Paysan debout	180	177	177
144.	Paysanne debout	181	178	178
145.	Mendiants, homme et femme	183	180	180
146.	Mendiants à la porte d'une maison	176	173	173
147.	Gueux griffonnés	182	179	179
148.	Gueux malade et Gueuse	185	182	182
149.	Gueux à gros ventre, dans son manteau	184	181	181
150.	Gueux couvert d'un manteau, pièce non décrite	»	»	»

QUATRIÈME CLASSE.

Sujets libres et figures académiques.

151.	Le Lit à la française	186	183	183
152.	Le Moine dans le blé	187	184	184
153.	L'Espiègle	188	185	185
154.	Le Vieillard endormi	189	186	186
155.	L'Homme qui pisse	190	187	187
156.	La Femme qui pisse	191	188	188
157.	Le Peintre dessinant d'après le modèle	192	189	189
158.	Homme nu assis ou l'Enfant prodigue	193	190	190
159.	Figures académiques d'hommes	194	191	191
160.	Académie d'un homme assis à terre	196	193	193
161.	La Femme devant le poêle	197	194	194
162.	Femme nue assise sur une butte	198	195	195
163.	Femme au bain	199	196	196
164.	Femme nue, les pieds dans l'eau	200	197	197
165.	Diane au bain	201	198	198
166.	La Femme à la flèche	202	199	199
167.	Antiope et Jupiter	203	200	200
168.	Danaé et Jupiter	204	201	201
169.	La Négresse couchée	205	202	202

CINQUIÈME CLASSE.

Portraits : Personnages connus.

170.	Corneille Anslo	271	268	273
171.	Jean Asselyn	277	274	279

Numéros du présent catalogue.		Numéros de Bartsch	de Claussin.	de Wilson.
172.	Ephraim Bonus, dit le juif à la rampe	278	275	280
173.	Jacob Cats	286	283	288
174.	Petit portrait de Lieven Coppenol	282	279	284
175.	Grand portrait de Lieven Coppenol	283	280	285
176.	Abraham Frans	273	270	275
177.	Guillaume II, enfant	310	306	311
178.	Haaring le vieux	274	271	276
179.	Haaring le jeune	275	272	277
180.	Clément de Jonghe	272	269	274
181.	Jean Antonides van der Linden	264	261	266
182.	Janus Lutma	276	273	278
183.	Manasseh ben Israël	269	266	271
184.	Le bourgmestre Six	285	282	287
185.	Autre portrait du bourgmestre Six, morceau non décrit	»	»	»
186.	Jean Corneille Sylvius	266	263	268
187.	Autre portrait de Jean Corneille Sylvius	280	277	282
188.	Le docteur Petrus van Tol [l'avocat Tolling]	284	281	286
189.	Uytenbogaert, dit le Peseur d'or	281	278	283
190.	Johannes Wtenbogardus	279	276	281

Portraits de Rembrandt et de sa famille.

191	Tête de la mère de Rembrandt [Vieille regardant en bas]	351	341	346
192.	Tête de la mère de Rembrandt, vue de face	352	342	347
193	Petit buste de la mère de Rembrandt	354	343	348
194.	Autre buste de la mère de Rembrandt, vue de face	353	344	»
195.	Buste de la mère de Rembrandt, la main sur la poitrine	349	339	344
196	La mère de Rembrandt, au voile noir	343	333	339
197.	La mère de Rembrandt assise, aux gants noirs	344	334	340
198.	La mère de Rembrandt, au bonnet de dentelle	348	338	343
199.	La Femme de Rembrandt [la grande Mariée juive]	340	330	337
200.	La Femme de Rembrandt [la petite Mariée juive]	342	332	338
201.	La Femme de Rembrandt, coiffée en cheveux	347	337	342
202	La Femme de Rembrandt [Femme à grande cornette]	359	349	353
203.	Rembrant et sa Femme	19	19	19
204.	Rembrandt aux cheveux crépus	1	1	1
205.	Rembrandt aux cheveux crépus et au toupillon élevé	27	27	27
206.	Rembrandt aux trois moustaches	2	2	2
207.	Rembrandt à l'oiseau de proie	3	3	3
208.	Rembrandt au nez large	4	4	4
209.	Rembrandt au visage rond	5	5	5
210.	Rembrandt au bonnet fourré et à l'habit noir	6	6	6
211.	Rembrandt au chapeau rond et au manteau brodé	7	7	7
212.	Rembrandt aux cheveux hérissés	8	8	8
213.	Rembrandt aux yeux chargés de noir	9	9	9
214.	Rembrandt faisant la moue	10	10	10
215.	Portrait de Rembrandt, de forme ovale	12	12	12
216.	Rembrandt au bonnet plat	26	26	26
217.	Rembrandt aux yeux hagards	320	33	33
218.	Rembrandt riant	316	29	29
219.	Rembrandt à la bouche ouverte	13	13	13
220.	Rembrant aux yeux louches [aux cheveux crépus]	25	25	25
221.	Portrait de Rembrandt, de forme octogone	336	31	31

Numéros du présent catalogue.		Numéros de Bartsch.	Numéros de Claussin.	Numéros de Wilson.
222.	Rembrandt au collet pendant	15	15	15
223.	Rembrandt au bonnet rond et fourré	16	16	16
224.	Rembrandt au bonnet retombant [avec trois crocs]	319	28	28
225.	Rembrandt au bonnet de fourrure inégal [à bonnet et robe fourrés]	14	14	14
226.	Rembrandt au bonnet fourré et à l'habit blanc	24	24	24
227.	Rembrandt aux cheveux crépus, fortement ombré	332	324 et 12 du Supplém.	34
228.	Rembrandt gravant une planche	»	32	32
229.	Rembrandt avec une écharpe autour du cou	17	17	17
230.	Rembrandt en buste	338	30	30
231.	Rembrandt au sabre flamboyant	18	18	18
232.	Rembrandt au sabre et à l'aigrette	23	23	23
233.	Rembrandt au bonnet orné d'une plume	20	20	20
234.	Rembrandt appuyé	21	21	21
235.	Rembrandt dessinant	22	22	22
236.	Portrait de Titus van Rijn, fils de Rembrandt	11	11	11
237.	Griffonnements avec la tête de Rembrandt	363	353	357
238.	Griffonnements légers avec la tête nue de Rembrandt	370	360	364

Portraits anonymes (Femmes).

239.	Étude pour la Grande Mariée juive	341	331	»
240.	La Jeune Fille au panier	356	346	350
241.	La Mauresse blanche	357	347	351
242.	La Liseuse	345	335	341
243.	Femme à la guimpe	358	348	352
244.	Vieille dormant	350	340	345
245.	Vieille au capuchon	355	345	349
246.	Tête de vieille	360	350	354
247.	Femme lisant	361	351	355
248.	Vieille portant lunettes et lisant	362	352	356
249.	Feuille de six têtes, dont cinq têtes de femmes	365	355	359
250.	Étude de trois têtes de femmes	367	357	361
251.	Trois têtes de femmes, dont une qui dort	368	358	362
252.	Petite tête de femme	375	365	369

Portraits anonymes (Hommes).

253.	Jeune Homme à la gibecière	258	255	259
254.	Jeune Homme au chapeau retroussé, dans un octogone	329	321	326
255.	Jeune Homme à toque de velours [Homme en cheveux]	289	286	291
256.	Jeune Homme en chapeau	330	322	327
257.	Écrivain dans le costume du XVIe siècle	261	258	263
258.	Jeune Homme assis et réfléchissant	268	265	270
259.	Homme à bouche de travers	305	301	305
260.	Homme au chapeau à grands bords	311	307	312
261.	Buste d'homme au bonnet orné de plumes	335	327	331
262.	Homme sous une treille	257	254	258
263.	Homme faisant la moue	308	304	309
264.	Homme âgé en robe fourrée et bonnet [Homme avec bonnet]	307	303	307
265.	Homme de face avec bonnet [Tête d'homme de face]	304	300	304

Numéros du présent catalogue.		Numéros de Bartsch.	Numéros de Claussin.	Numéros de Wilson.
266.	Homme assis aux trois moustaches [Homme à moustache et grand bonnet]	321	314	319
267.	Buste d'homme à bonnet fourré et manteau brodé	263	260	265
268.	Vieillard portant la main à son front	259	256	260
269.	Juif au bonnet agrafé de pierreries [Vieillard à barbe carrée]	313	309	314
270.	Vieillard au grand manteau de velours noir	262	259	264
271.	Vieillard au bonnet fendu [à barbe carrée]	265	262	267
272.	Vieillard chauve à couronne de cheveux noirs	292	289	294
273.	Le même vieillard chauve, en contre-partie	293	290	308
274.	Vieillard chauve à couronne de cheveux gris	294	291	295
275.	Buste de vieillard chauve à tête baissée	298	294	298
276.	Buste d'homme chauve à gros nez	324	317	322
277.	Vieillard à barbe et cheveux frisés	297	293	297
278.	Vieillard à barbe blanche et bonnet à poils	312	308	313
279.	Vieillard à barbe carrée et très-haut front	314	310	315
280.	Vieillard à barbe blanche et bonnet à rebord [Buste de vieillard]	337	328	332
281.	Vieillard à grande barbe et au front ridé	260	257	261
282.	Vieillard à barbe ébouriffée et au front ridé	325	318	323
283.	Vieillard à longue barbe blanche et à tête chauve	309	305	310
284.	Vieillard à barbe pointue, les cheveux hérissés	315	311	316
285.	Vieillard à grande barbe et à l'épaule blanche	291	288	293
286.	Vieillard à grand bonnet, qui dort	290	287	292
287.	Vieillard nu-tête, les deux mains sur un livre	267	264	269
288.	Turc au bonnet serré par un turban [2e tête orientale]	287	284	299
289.	Turc au turban et à l'aigrette [3e tête orientale]	288	285	290
290.	Petit vieillard chauve, la bouche entr'ouverte	334	326	330
291.	Juif à barbe frisée, la bouche ouverte. [Vieillard à barbe courte]	300	296	300
292.	Petit vieillard à nez aquilin et haut bonnet [Buste de vieillard]	333	325	329
293.	Esclave turc	303	299	303
294.	Profil de vieillard à courte barbe	306	302	306
295.	Homme avec bandelette au bonnet	323	316	321
296.	Esclave à haut bonnet	302	298	302
297.	Tête à bonnet	322	315	320
298.	Profil à barbe droite et bonnet [Vieillard à barbe droite]	317	312	317
299.	Petite tête d'un homme qui crie	327	320	325
300.	Tête à demi chauve fort baissée [Vieillard à tête chauve]	296	292	296
301.	Profil de vieillard grotesque	326	319	324
302.	Petit buste à très-haut bonnet	299	295	299
303.	Trois profils de vieillards	374	364	368
304.	Profil de vieillard, non décrit	»	»	»
305.	Autre profil de vieillard, non décrit	»	»	»
306.	Petit vieillard à barbe pointue	»	»	334
307.	Tête d'homme à cheveux bouclés et claire moustache	»	»	336
308.	Griffonnement à cinq têtes et demi-figure	366	356	360

SIXIÈME CLASSE.

Paysages et Animaux.

309.	Les Ruines au bord de la mer. [Le Paysage à la vache.]	206	203	203
310.	Le Grand Arbre à côté de la maison	207	204	204
311.	Le Pont de Six	208	205	205

Numéros du présent catalogue.		Numéros de Bartsch.	Numéros de Claussin.	Numéros de Wilson.
312.	Vue d'Omval, près d'Amsterdam.	209	206	206
313.	Vue d'Amsterdam	210	207	207
314.	Le Chasseur	211	208	208
315.	Le Paysage aux trois arbres.	212	209	209
316.	L'Homme au lait.	213	210	210
317.	Les Deux Maisons au pignon pointu.	214	211	211
318.	Le Paysage aux trois chaumières.	217	214	214
319.	Le Paysage à la tour carrée.	218	215	215
320.	Le Paysage au dessinateur.	219	216	216
321.	Le Berger et sa famille	220	217	217
322.	Le Canal	221	218	218
323.	Le Bouquet de bois.	222	219	219
324.	Paysage à la tour.	223	220	220
325.	La Grange à foin et le troupeau [La Grange à foin].	224	221	221
326.	La Chaumière au grand arbre.	226	223	223
327.	La Chaumière et la grange à foin.	225	222	222
328.	L'Obélisque	227	224	224
329.	Les Chaumières près du canal] La Barque à la voile]	228	225	225
330.	Le Verger et la grange [Paysage aux deux allées]	230	227	227
331.	La Grotte et le ruisseau.	231	228	228
332.	La Chaumière entourée de planches.	232	229	229
333.	Le Moulin [Le moulin de Rembrandt]	233	230	230
334.	La Campagne du Peseur d'or	234	231	231
335.	La Canal aux cygnes	235	232	232
336.	Le Paysage au bateau.	236	233	233
337.	Le Paysage à la vache qui s'abreuve.	237	234	234
338.	Le Village à la vieille tour carrée.	238	235	235
339.	Le Petit Homme.	239	237	237
340.	Le Grand Arbre	241	238	238
341.	Le Pêcheur dans une barque	243	240	239
342.	La Maison basse autour du canal.	245	242	241
343.	Le Paysage aux palissades	247	244	243
344.	La Grange remplie de foin	248	245	244
345.	Le Chariot à foin.	251	248	247
346.	Le Taureau.	253	250	249
347.	La Rue du village.	254	251	250
348.	Griffonnements avec un taillis et un cheval.	364	354	358
349.	Griffonnement avec un arbre.	372	362	366
350.	Le Cochon.	157	154	154
351.	Étude de chien.	371	361	365
352.	Le Chien endormi	158	155	155
353.	La Coquille.	159	156	156

PIÈCES SUPPRIMÉES

Dans le nombre de ces pièces se trouve un *Repos en Égypte*, que nous avions fait graver dans l'édition précédente, parce qu'il est unique, et afin que les amateurs fussent bien assurés, comme ils l'ont été, que la pièce, quoique spirituelle, n'est pas de la main de Rembrandt.

	B.	C.	W.
Agar renvoyée par Abraham	31	»	»
Agar renvoyée par Abraham	32	»	»
Le Repos en Égypte (pièce unique)	59	63	»
La Décollation de saint Jean-Baptiste	93	»	»
Le Grand Saint Jérôme à genoux	106	109	111
L'Heure de la mort	108	»	»
La Coupeuse d'ongles	127	»	»
L'Amour couché	132	»	»
Vieillard avec turban et bâton	137	»	»
L'Astrologue endormi	145	»	»
Philosophe dans sa chambre	146	»	»
Homme qui peint	328	»	»
Le Nègre blanc	339	329	333
Jeune Homme au bonnet orné de plumes	331	323	328
Vieillard à courte barbe [Autre tête semblable]	301	297	301
Le Paysage au carrosse	125	212	212
Le Paysage à la terrasse	216	213	213
Le Bouquet d'arbres au bord du chemin	229	226	226
Le Canal à la petite barque	240	236	236
Le Paysage à la barrière blanche	242	239	»
Le Paysage au canal (avec un clocher)	244	241	240
Le Pont de bois	246	243	242
Maison de paysan avec cheminée carrée	249	246	245
La Maison aux trois cheminées	250	247	246
Le Château	252	249	248
Le Paysage non fini	255	252	251
Le Paysage au canal (avec l'homme aux seaux)	256	253	252
Vieillard à grande barbe et calotte	293	»	»
Vieille méditant sur un livre	346	336	»

Pièces ajoutées au catalogue de Bartsch.

	C.	W.
Second portrait de Six, non décrit	»	»
Rembrandt gravant une planche	32	32
Gueux couvert d'un manteau, non décrit	»	»
Profil de vieillard, non décrit	»	»
Autre profil de vieillard, non décrit	»	»
Petit vieillard à barbe pointue		334
Tête d'homme à cheveux frisés et claire moustache		336

FIN DE LA TABLE.

FAC-SIMILE DES SIGNATURES DE REMBRANDT

Rembrandt

RL RL. v. Rijn f.

Rembrandt f 1633

Orig. Cop.

Titus van Rhijn

Le tirage des eaux fortes de cette édition a été fait par A. Salmon.

